



المذاهب الأدبية
من الكلاسيكية إلى العبتية
د. نبيل راغب



المكتبة الثقافية

٣٤٣

المذاهب الأدبية

من الكلاسيكية إلى العبثية

د. نبيل راغب



المكتبة الوطنية الفلسطينية

١٩٧٧

الإهداء

الى البلبى الذى يملأ بيتى تغريداً

الى زوجتى ...

أهلى هذه الدراسة

نبيل

مقدمة

هذه الدراسة عبارة عن محاولة لتحديد مفاهيم المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية المختلفة حتى تمكن القارئ العادي غير المتخصص من استيعابها في يسر وبساطة بعيدا عن تعقيدات التخصصين المتعمقين حتى يزداد تلوقة ومتعته بالأعمال الأدبية التي يقرأها بحيث يضعها في إطارها الصحيح من التقاليد والخلفية النقدية ويدرك السبب الكامن وراء اتباع الأديب لأسلوب معين في تكوينه لعمله الأدبي وبالتالي فإنه يعرف لماذا تتصرف الشخصية بهذه الطريقة ولماذا تسير الأحداث في هذا المعرج . والمعروف أن تحديد المفاهيم العامة هو أول خطوة لارساء التلوق الفني على أساس علمي دون الدخول في متاهات التعميم وغموضه ، ونظرا لأن هذه المفاهيم استطاعت أن تشمل إلى كل الآداب المعاصرة دون استثناء ومنها

الأدب العربي المعاصر بالطبع بحيث أصبحنا نستعمل هذه
الألفاظ والمفاهيم بلا حرج وأحيانا بلا تحديد ، فانه من
المفيد بل من الضروري أن نتعرض لهذه المذاهب الأدبية
بالدراسة والتحليل حتى يستفيد القارئ العربي ويتضاعف
استمتاعه بالأعمال الأدبية التي يقبل على قراءتها .

والكتاب لا يلتزم بالدراسة الأدبية المجردة ولكنه
يربط المذاهب العالمية للأدب بالفنون التشكيلية والفلسفة
والمنطق والعلوم الحديثة مثل علم النفس وعلم الجمال وعلم
الأحياء والاجتماع والسياسة والاقتصاد بحيث تبسب
العلاقة العضوية بين المذهب الأدبي والخلفية السياسية
والاجتماعية المعاصرة له ، لأن الأدب نسيج حي يستمد
أصوله من الحياة ثم ينفصل عنها مكونا عالمه الخاص به ،
ولكى يستوعب القارئ هذا العالم الخاص والحياة الخافلة
فلا بد أن يتمكن من الحس النقلى الذى يمنحه بعدا فى
النظرة وشمولا فى الاستيعاب ، وتحليل المذاهب الأدبية
والاتجاهات النقدية من العوامل الهامة فى تربية مثل
هذا الحس النقلى .

ولا يعنى أن هذه المذاهب الأدبية عبارة عن تقنيات
مفروضة على القارئ حتى يتنوع العمل الأدبى فى ضوء
معين ، ولكنها مجرد علامات على الطريق تزيد من استمتاعه
وتعمق بصيرته ، لأن الأدب بطبيعته كائن حي لا يمكن أن
يخضع لمقاييس ثابتة أو أن يصب فى قوالب صماء ، ولذلك
فانه من المعتاد أن نجد عملا أدبيا واحدا يشتمل على عديد

من المذاهب والاتجاهات الأدبية التي قد تحمل فيما بينها الكثير من التناقض والتضاد كالاتجاه المثالي والواقعي مثلا عندما يجتمعان في عمل واحد ، ولا يعني أن هذا العمل مفكك من الداخل لأنه يجمع هذه التناقضات ، بل العكس هو الصحيح ، لأن ذلك يدل على ثراء العمل الأدبي وخصوبته ، فالأديب عندما يبدأ في تكوين عمله وتشكيله ، لا يفكر على الإطلاق أنه سوف يطبق اتجاهات مذهب معين على عمله ، لأن هذا سيحول عمله الى مجرد تطبيق ممسوخ وشائه لمبادئ هذا المذهب واتجاهاته . لكن روح العصر والتأثير والتأثر بالأعمال السابقة والمعاصرة ، والمجتمع الذي يعيش فيه الأديب ، كل هذه العناصر هي التي تؤثر في الأديب سواء بطريقة واعية أو غير ذلك ، ومن الواضح أن معظم الاتجاهات والمفاهيم والمذاهب الأدبية قد ارتبطت بعصور معينة لأنها عبارة عن بلورة أدبية لمناخ العصر نفسه ، وإذا حدث احياء لمذهب أدبي قديم فغالبا ما يكون مناخ عصره قد عاد الى الحياة وفرض نفسه أسلوب جديد .

هذه الدراسة لا تكتفي بالتعريف بمذاهب الأدب العالمي أدبيا وتاريخيا وفلسفيا فقط ولكنها تحاول الاطلاع عليها من وجهة نظر النقد الحديث الذي ينظر الى الخلق الأدبي من نواح ثلاث : العمل الأدبي في حد ذاته كخلق فني وليس مجرد التعبير عن شيء خارج عنه ، والعمل الأدبي في علاقته بالأديب ، والعمل الأدبي في علاقته بالقارئ .

في ضوء هذه النواحي الثلاث تتعرض هذه الدراسة للمذاهب الأدبية بالتحليل ، فهي ليست مجرد عرض تاريخي لبداياتها وتطورها واستمرارها أو اندثارها ، ولكنها محاولة تؤكد أن الأدب مهما اختلفت مذاهبه وتعارضت وتناقضت فإن جوهره واحد ، فهو تجسيد للكيان الروحي للإنسان وبلورة له بحيث يمكنه من التعرف على ذاته بطريقة صحيحة وأسلوب موضوعي بعيدا عن دائرة ذاته الضيقة وانطلاقا إلى آفاق الفن الرحبة ، وهذا التعدد في المذاهب والحركات الأدبية يؤكد الثراء الغني الذي يشكل طبيعة الأدب ، ولعل هذا التعدد في المذاهب الأدبية يرجع إلى أن موقف الأديب من عصره يتشكل طبقا للمناخ الحضاري والثقافي والفكري لمجتمعه خاصة وعالمه المعاصر عامة ، وهو موقف يتراوح بين التأييد المطلق لإنجازات العصر والرفض الكامل لها للدرجة الرغبة في علم الانتماء إلى المجتمع والعصر في آن واحد ، وموقف الأديب من عصره موقف مركب ومعقد ، فهو ابن عصره وفي نفس الوقت يريد أن يقوم بدور الريادة فيه عن طريق الخروج عن حدوده التقليدية والقاء نظرة موضوعية وجديدة عليه .

وهذا الموقف الأدبي لا يعتمد على التأثير وحده أو التأثير وحده ولكنه مزيج عجيب من الاثنين بحيث يستحيل الفصل في بعض الأحيان بينهما ومعرفة حدود هذا من ذاك ، ولكن من الملاحظ أنه لا يوجد الأديب الذي يمكنه إنشاء مذهب أدبي مستقل لوحده ، بل غالبا ما يتركز دور

الريادة الذي يقوم به في أن دوره التاريخي يأتي فوق قمة
الموجة السائلة ، ولا يعنى هذا أنه مجرد راكب للموجة
ولكنه متفاعل معها يتأثر بها ويمنحها من قوة الدفع
ما تتيحه له ثقافته وسعة أفقه وقدرته على الرؤية البعيدة
والعميقة . هذه الموجة أو المدرسة الأدبية نتيجة طبيعية
لعوامل سبقت في الزمن لكنها ظلت تتجمع وتتقارب بحكم
التجاوب والتجاذب بينها إلى أن تحولت إلى قوة دفع قادرة
على حركة المد التي تصل إلى قمته عند ما تتشكل المدرسة
الأدبية وتتبلور ملامحها بحيث يمكن التعرف عليها كمذهب
جديد له خصائصه المميزة .

وبحكم أن فكر الأديب نتاج عصره فإنه يستلهم
جلوره من العوامل التي يميل إليها فكره ووجدانه وبذلك
يتجاوب مع الموجة أو المذهب الجديد . وكلما كانت ثقافته
أصيلة وواعية وراسخة كان قادرا على التحكم في موقعه
أعلى الموجة وبالتالي يتحول إلى رائد للمدرسة الأدبية كلها ،
وهي مدرسة ساهم في أرسائها تقاليدها وساعد على تشكيل
خصائصها المميزة ولكنه لم يخلقها من العدم لأنها النتيجة
الطبيعية بل الحتمية لما سبقها من أفكار وتيارات واتجاهات،
ولو لم يساهم هذا الأديب في الحركة وقصرت ثقافته عن مداها
بحركة الدفع اللازمة فسوف تتمكن الحركة أو المذهب من
خلق أديب آخر يقوم بهذه المهمة وهكذا .

ودور الريادة الأدبية يحتم استيعاب أبعاد العصر
واتجاهاته وبعد ذلك يأتي التأييد أو الرفض طبقا لمفهوم

الأديب لعصره ورغبته في تطوير الإنسان المعاصر ، والمذهب الأدبي عبارة عن منهج أدبي جديد لرؤية هذا الإنسان المتطور دوما رغم أن جوهره واحد ، ومختلف المذاهب الأدبية التي قد تبدو على طرفي نقيض مثل الكلاسيكية والرومانسية مثلا هي في واقعها ارهاص احداها للآخرى وهكذا ، فالتناقض بينهما ظاهري فقط ، فالمذاهب الأدبية المتعاقبة امتداد طبيعي ضمن سلسلة طويلة تسير موازية للفكر الإنساني ، ونسبية النظرة الى العصر والمجتمع والحضارة والثقافة هي التي قد توحي بوجود مثل هذا التناقض ، والمذاهب الأدبية على اختلاف أنواعها وأهدافها وعصورها عبارة عن بلورة للنور الذي يلعبه الأديب في مجتمعه وعصره .

وهذه المذاهب الأدبية ليست مجرد قوالب صماء تفرض قسرا على العمل الأدبي ، بل العكس هو الذي يحدث لأن العمل الأدبي الناضج هو الذي يفرض نفسه على المذهب الأدبي السائد بل يصبح اضافة جديدة اليه لأنه يوسع من رقعته الأدبية بحيث يتحول الى نسيج حي متجدد . فالمذاهب الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل الفني للعمل الأدبي ، وكلما كان المذهب أصيلا فإنه قادر على الإضافة والتجديد وليس التكرار والتقليد .

والمدرسة الحديثة في النقد تؤمن بأن الأدب - مهما اختلفت مذاهبه - فإنه يجب ألا يتغلى عن وظيفته الحيوية

التي تنظم النزعات الفردية سواء للأديب أو للقارئ بحيث
تتحول الى شكل جمالي متعارف عليه ويستمتع به أكبر
عدد من الناس ، وليس الأدب مجرد تقليد مذاهب قديمة
أو مجرد تسجيل للشطحات الخيالية للأفراد ، لأنه التجربة
النفسية التي تحرك داخل الإنسان أنبل اللوافع وأسمى
الاحساسات •

د • نبيل داغب

الكلاسيكية

كان أول من استعمل لفظ الكلاسيكية الكاتب اللاتيني أولوس جيلיוس في القرن الثاني الميلادي في « كياي أثينا » عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي أي أنه كان يقصد به الكاتب الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة والموسره، ولكن الاصطلاح أصبح عاما وغامضا لمدة قرون عديدة تالية . بحيث قصد به الكاتب أو العمل الأدبي الذي يستحق الدراسة العملية الجادة في الكليات والأكاديميات ولا تتأثر قيمته الفنية بمرور الأيام وتوالي الحقب ، وقد شاع هذا المضمون في العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة الأوروبية بحيث انتقل الاصطلاح الى كل لغات أوروبا دون استثناء .

وقد أكد دارسو الانسانيات في عصر النهضة أن

الأعمال الأدبية والفنية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية هي الأعمال اليونانية والرومانية القديمة فقط، لأنها الوحيدة التي ترتفع الى مستوى التراث الانساني بحكم الأرستقراطية الفكرية الراقية التي نبعت منها ، ولكن هذا المفهوم الطبقي الضيق للتراث الأدبي لم يصمد لاختبار الزمن ، لأن التراث الشعبي والفولكلورى استطاع أن ينتج من الروائع الأدبية الحادثة ما جعله يدخل المدرسة الكلاسيكية من أوسع أبوابها ، وتطور بذلك مفهوم الكلاسيكية - سواء القديمة أو الحديثة منها - بحيث أصبح ينطبق على كل أدب يبلور المثل الانسانية الحادثة المتمثلة فى الحق والخير والجمال ، وهى المثل التى لا تتغير باختلاف المكان أو الزمان أو الطبقة الاجتماعية ولذلك انفصل المفهوم الأصيل للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة الآن لأنه لم يعد مرتبطا بطبقة اجتماعية معينة رغم ان بعض النقاد المعاصرين من أمثال أرفنج بابيت ما زال يعتقد أن الكلاسيكية معناها التصنيف والانتماء الى اتجاه معين .

التقاليد والتقليد

وقد حاول كل نقاد المدرسة الكلاسيكية تأكيد الفكرة التى تقول ان الكاتب الكلاسيكى هو من يسير على نهج من سبقوه وأرسوا التقاليد الأدبية بحيث يتركز انجازهم فى الاضافة وليس فى الهدم أو التغيير ، ومعنى ذلك أنهم يناقضون أنفسهم اذ أنهم ينادون بأن المصدر الرئيسى

للكلاسيكية الأدبية هو الأدب الاغريقى القديم ، بينما نجد أن أدباء الاغريق لم يقلدوا أحدا لسبب بسيط هو أن أحدا لم يسبقهم فى هذا المضمار ، ولذلك جاء أدبهم خالدا قويا لأنه بعد عن التقليد الأعمى للنماذج التى سبقتهم ، أما الكتاب اللاتين فجاء أدبهم أقل فى المرتبة لأنهم وقعوا فى محاذير التقليد الساذج للأدب الاغريقى ، وفى هذا يقول الناقد المعاصر ت. س. اليوت أن الكلاسيكية الحديثة تعنى ارساء التقاليد الأدبية التى تساعد الموهبة الأدبية الفردية على الانطلاق بأسلوب منظم ومنهج علمى ، بحيث يركز الأديب على خلفية عريضة من التقاليد ، وبذلك يقيم عمله على أساس صلب ، وهذا العمل الجديد بمثابة توسيع رقعة هذه الخلفية من التقاليد فمهمة كل أديب هى الاضافة الى هذه الراقعة وليس مجرد اخراج صور مكررة ونسخ باهتة للأعمال الأدبية التى سبقته ، واذا كان الأدب فى حاجة الى هذه التقاليد الأدبية لشق مجراه الطبيعى ، فانه لا يحتمل فى نفس الوقت أية محاولة للتقليد أو التكرار ، فستان بين التقاليد والتقليد .

ولذلك فالكلاسيكية الحديثة تقع على طرفى نقيض من الكلاسيكية القديمة التى دفعت الكتاب والشعراء اللاتين الى تقليد الاغريق بحيث نجد فيرجيل مقلدا لهوميروس واثيوكريتاس . وهوارس مقلدا لشعراء الاغريق الغنائيين وششيرون مقلدا لخطباء الاغريق وفلاسفتهم ، وتاكيثوس وأوفيدوس مقلدين لمدرسة الاسكندرية وهكذا .

مدرسة الاسكندرية

وتعد مدرسة الاسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الاغريق دون محاولة الابتكار الجديد ، ولذلك فهي مدرسة للدراسة اللغوية والتحليل الأسلوبى والمجهود المتأنى لاستخراج القواعد الكامنة وراء الأعمال الكلاسيكية وليست مدرسة فنية أو أدبية تسعى الى خوض مجالات جديدة واستكشاف أشكال مستحدثة وهم فى هذا يقتربون من الأدب اللاتينى الذى حرص على أن يكون مجرد صدى للأدب الاغريقى . ولذلك فان آثار مدرسة الاسكندرية القديمة - التى ترعرعت فى عهد البطالسة - لم تكن بعيدة وعميقة لأنها التزمت بالمفهوم الضيق للكلاسيكية القديمة ولم تحاول التفريق بين التقليد والتقاليد .

لكن هذا المفهوم التقليدى اندثر بفعل المحاولات التى قام بوكاتشيو فى ايطاليا فى منتصف عصر النهضة الأوروبية . فهو لم يكن شاعرا مثل أدباء الاغريق أو الرومان ، ومع ذلك فقد سعى الى اخضاع القواعد اللاتينية للهجات الدارجة بحيث ألغى تلك الهوة الفاصلة بين اللاتينية الأرستقراطية واللاتينية العامة الشعبية وبعده جاء بترارك وبيمبو وتمكنوا من التحكم فى وجدان الشعب لدرجة أنهم أصبحوا كتابه وأدباءه القوميين والكلاسيكيين بدلا من الأدباء اللاتينيين من أمثال فيرجيل

وشيشيرون ، واللغة الايطالية المعاصرة والكلاسيكية تعود
فى أصولها ومنابعها الى كل من يترارك وبوكاتشيو ،
ولكن الطبقات الارستقراطية فى ذلك العهد لم ترحب
بمحاولات بوكاتشيو وبترارك كثيرا عن طريق تمسكها
بالأدب الاغريقى والرومانى وخاصة الشعر الرعوى
والتعليمى والكوميديا والمأساة والملحمة ، وقد حاولت
هذه الطبقات فرض التقليد على كل من اريوسطو فى
قصص الفروسية ، وتريسينو فى ملاحمه الشعرية .
كما أجبرت استيلوفيرتو على كتابة كتاب مشابه لكتاب
«فن الشعر» لأرسطو . ولكنها كانت مجرد محاولات تقليد
باهتة لم تصمد لاختبار الزمن ، بينما صمدت محاولات
بوكاتشيو وبترارك وبيمبو لأنهم لم يستمعوا الا الى نداء
الفنان المنطلق داخلهم وأصبحوا من أعظم الكتاب
الكلاسيكيين . بينما تراجع الى الظل كل من حاول التقليد
الأعمى للكلاسيكيين القدامى .

الاتجاه الفرنسى

وفى القرن السابع عشر تبنت الارستقراطية
الفرنسية نفس الاتجاه الذى كان سائدا قبل ذلك فى
ايطاليا ولكن الفارق الوحيد أن الفرنسيين قلدوا الأدباء
اللاتين بينما سار الايطاليون على النهج الاغريقى ، فقد
كان راسين يطمح فى أن يصبح مجرد نسخة من الكاتب
المسرحى اللاتينى سينيكا وليس نسخة من سوفوكليس

الأغربي . وقد أحوال الأديب الفرنسي بوالو أعماله الى مجرد تطبيقات لما ورد في كتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني هوراس .

ولكن كورنى فى المسرح التراجيدى وموليير فى المسرح الكوميدي تمكنا من تحطيم هذا القيد الذى فرضته الكلاسيكية التقليدية على الفن والأدب فى عصرهما ، وقد ووجه موليير فى أول حياته بفشل ذريع لأنه لم يكتف برفضه تقليد النماذج اللاتينية الكوميديية لبلاوتوس وتيرناس ، بل اتجه الى نقد المجتمع المعاصر بكل طبقاته وفئاته . وهو الشيء الذى لم يتعود عليه المجتمع وخاصة الطبقات الارستقراطية التى تعودت على تلقى المدح والثناء ، وليس النقد والهجاء ، ولكن موليير ككل فنان أصيل استطاع أن يرسى قواعد فنه ويفرضها على ذوق الناس بحيث تحول هو نفسه الى كاتب كلاسيكى من الطراز الأول أغرم الكتاب من جميع أنحاء العالم بتقليد مسرحياته الكوميديية التى مازالت تلقى ترحيبا وتجاوبا من كل الناس رغم مرور ما يقرب من أربعة قرون على تأليفها .

الانجليز وشيكسبير

وقد اعتقد النقاد الانجليز ان شكسبير كان عبقرىا بربرىا جمع بين الهمجية والرومانسية التى لا تعترف بأية معايير كلاسيكية راسخة ، فقد حطم كل القواعد الكلاسيكية فى المسرح وخاصة تلك التى وردت فى كتاب « فن الشعر » لأرسطو ، والتى تحتم عدم المزج بين الشعر

والنثر والتي تفرض عدم المزج بين الكوميديا والمأساة
فى التراجيڊيا ، وأيضاً تحتم جعل أحداث المسرحية تدور
فى مكان واحد وفى يوم واحد بحيث لا تزيد عن أربع
وعشرين ساعة . وأيضاً يجب أن تكون العقدة
واحدة خالية من التفرعات الثانوية ، أى التطبيق
الحرفى لوحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الحدث
أو ما اصطلح النقاد على تسميته بالوحدات الثلاث وأن
كان كل من فرانسيس بيكون وبن جونسون قد هاجمأ
شكسبير على هذا الأساس فلا يعنى هذا أن شكسبير لم
يكن كلاسيكياً بلغة عصره بدليل أنه أخذ معظم مضامينه
عن الأدب الاغريقى والرومانى ثم الايطالى وخاصة بترارك ،
وكان الدور الخطير الذى لعبه شكسبير فى تطوير مفهوم
الكلاسيكية فى عصره أنه وجه الأذهان الى الأدب الايطالى
فى العصور الوسطى ومطالع عصر النهضة ، بحيث خفت
حدة الاهتمام بتبنى المضامين الاغريقية واللاتينية ، وقد
كان هذا واضحاً فى الأدب الأسباني المعاصر لشكسبير ،
فقد سمي هذا العصر العظيم بالعصر الكلاسيكى الذى وجه
الاهتمام الى الآداب المعاصرة فى ايطاليا ، ثم تحول الى
الوطنية والبحث عن الشخصية القومية بعيداً عن التقليد
الساذج للنماذج القديمة .

وتحول مفهوم الأدب الكلاسيكى الى ذلك الأدب الذى
يبلور كل ما هو عظيم وبناء فى الشخصية القومية بحيث

بخلد على مر الأيام خلود الشخصية القومية نفسها ، وقد
برز هذا الشكل واضحا في مسرحيات لوب دي فيجا
وروايات سيرفانتس وخاصة دون كيشوت ، ويعتبر النقاد
أن هذا كان إيذانا ببث الروح الرومانسية وبذر بذورها
في الأدب العالمي .

القرن الثامن عشر

ويعد القرن الثامن عشر قرن الكلاسيكية المتحدقة
في أوربا بأكملها لأنه نشأت طبقة جديدة من المثقفين تركز
كل همها في تقليد القدماء وعلى رأسهم أرسطو ، وتحولت
الكلاسيكية الى مذهب التحذلق والتصنع وعبادة القديم بحيث
لم ينتج عن هذا القرن رائعة من الروائع التي هزت الوجدان
الانسانى ، ففي فرنسا أطلق الدارسون على القرن الثامن
عشر قرن التنوير والنهضة الكلاسيكية ، لأنه القرن الذى
أنهمك فيه معظم الباحثين فى تأليف دائرة المعارف الشهيرة
بحيث صرف النظر عن التجديد فى الفن الذى تحول الى
مجرد قوالب كلاسيكية معروفة تصب فيها جميع المضامين
دون استثناء . فى انجلترا نجد نفس الاتجاه ممثلا
فى الكسندر بوب وجون درايدن ومحاولاتهما لاطفاء
الشعلة التى أشعلها شكسبير وميلتون ، ونفس الاسلوب
اتبع بطريقة أقل نصجاً ، ان لم تكن خالية من النصج
على الاطلاق فى كل من ايطاليا وألمانيا ، وكان النموذج
المفضل لكل الدارسين هو كتاب (فن الشعر) للشاعر

اللاتيني هوراس ، فقد كتب جرافينا الايطالى كتاب « مملكة الشعر » على غرارهِ تماما ، ونفس الأمر قام به بوب الانجليزى فى مقالته « فى النقد » ولوزان الفرنسى فى كتابه « عن الشعر » وجوتشيد الألمانى فى كتابه « الشعر والنقد » .

والأديبان الوحيدان اللذان لم يحاولا التقليد ، بل نظرا الى الكلاسيكية على أنها مجرد تقاليد قد تتبع فى حالة فائدتها ، وقد تهمل فى حالة قيامها فى وجه التطور والانطلاق ، هذان الأديبان كانا جيته وشيللر الالمانين ، وكان اتجاههما هذا ايذانا بعصر الرومانسية العظيم بامتداد القرن التاسع عشر .

الكلاسيكية المعاصرة

والى رومانسية القرن التاسع عشر يرجع الفضل فى توسيع الأفق وتحطيم القوالب الجامدة التى فرضتها الكلاسيكية التقليدية وخاصة المتزمتة التى سادت القرن الثامن عشر ولكنها تطرفت الى النقيض الآخر بحيث استحال الادب فى بعض الأحيان الى مجرد شسطحات مسجلة على الورق لا تحمل فى طياتها أى شكل فنى متعارف عليه ، وانعكس ذلك على النقد بحيث نجد الأديب الفرنسى اناطول فرانس يقول ان النقد مجرد مغامرة شخصية ممتعة بين الروائع الأدبية ، أى أنه لا يخضع

لأى منهج علمي ، ولكن المدرسة الكلاسيكية الحديثة
أو ما يطلق عليها النيو كلاسيكية حاولت أن تنظر الى
الأمر نظرة تجمع بين الموضوعية الجامدة للكلاسيكية
القديمة والذاتية المتطرفة للرومانسية الجديدة ، وقد
بدأت هذه المدرسة في الظهور في أواخر القرن التاسع
عشر وبلغت قممتها في أعقاب الحرب العالمية الأولى على يد
كل من أوزا باوند وت . س . اليوت وت . ل . هيوم
وجون كروورانسسم وكلاينث بروكس والان تيت و ١٠١ .
ريتشاردز وغيرهم من النقاد المعاصرين الذين قالوا بأن
التقاليد الأدبية مفيدة عندما تكون في خدمة التشكيل
الفني للعمل الأدبي ، فالتقاليد ليست مجرد قوالب صماء
تفرض قسرا على العمل الفني ، لأن العكس هو الذي يحدث
فالعمل الفني الناضج شكلا ومضمونا هو الذي يفرض
نفسه على التقاليد ، بل يصبح جزءا منها لأنه يوسع
من رقعتها وبالتالي تتسع الخلفية الأدبية ، وهذا الاتساع
هو ما نسميه بالتطور الأدبي فالتطور لا يعني أن الآداب
الحديثة أفضل من الآداب السابقة لها ، ولكنه يعني
الإضافة الى التقاليد الأدبية بحيث تتحول الى نسج
حي متجدد والموهبة الفردية ليست مجرد شطحات كما
يقول الرومانسيون ، ولكنها ذات علاقة وثيقة وعضوية
وجدلية مع التقاليد الأدبية ، وكلما كانت الموهبة أصيلة
فإنها قادرة على الإضافة والتجديد وليس التقليد والتكرار
ويقصد النقاد المحدثون بالموهبة الأصيلة الاستيعاب

الشامل للتقاليد الأدبية السابقة بحيث تظل كامنة في
الخلفية الفكرية للأديب وتمده بضوء هاد ينير له معالم
الطريق كلما أحس أنه فقد السيطرة على شطحاته العفوية
وانطلاقاته التلقائية ، فالكلاسيكية الحديثة المعاصرة تؤمن
بأن الفن تنظيم للنزعات الفردية بحيث تتحول الى شكل
جمالى متعارف عليه ويستمتع به أكبر قدر من الناس ،
وليس الفن مجرد تقليد قوالب قديمة أو مجرد تسجيل
للشطحات الخيالية للأفراد ، فهو التجربة النفسانية التى
تحرك داخل الانسان أنبل الدوافع وأسمى الاحساسات .

الرومانسية

يرجع أصل كلمة « الرومانسية » الى الكلمة الفرنسية « رومانس » ومعناها قصة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية ، ولكن الكلمة دخلت الأدب الانجليزي فمفهومها الخيالي فقط في القرن السابع عشر وأصبحت تعني كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامع والغراميات الملتهبة ولكن في القرن الثامن عشر بدأ الناس في أوروبا ينظرون الى الرومانسية نظرة أكثر احتراما بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير الذي تشوبه مسحة من الحزن لادراك الانسان أن القدر يتربص بكل شيء جميل حتى يفنيه . لكن في عام ١٧٧٦ قام الباحث الفرنسي ليتورنير بالقاء سلسلة محاضرات عن مسرح شكسبير وترجمة مسرحياته الرومانسية الى الفرنسية وكان أول ناقد يستخدم اصطلاح الرومانسية في النقد

الأدبي ويربطه بالشخصيات التي لا تفكر إلا في نفسها
وحياتها وحريتها وحبها حتى لو أدى الأمر إلى انتهاء هذه
الحياة كما حدث في مسرحية «روميو وجولييت» . في نهاية
القرن الثامن عشر أصبحت الكلمة شائعة لدرجة أن
الأكاديمية الفرنسية أو ما يقابل المجمع اللغوي في مصر
اعترفت بالكلمة وأدخلتها القاموس ، وتطور مفهوم الكلمة
في الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر إلى التغني بجمال
الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التعقيد الصناعي والتوتر
الحضاري الذي أتى في أعقاب الانقلاب الصناعي ، وانتقل
نفس المفهوم إلى الأدب الألماني ولكن الناقد الألماني فردريك
شليجل كان أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية
ثم تبعته الأدبية الفرنسية مدام دي سستان التي زارت
شليجل مرتين في ألمانيا وكتبت دراسات عن الشعر الألماني
وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكي والشعر
الرومانسي ، وعندما ترجمت كتاباتها إلى الإنجليزية بدأ
الناس يفهمون معنى محددًا لكلمة «الرومانسية» ، فبعد
أن كانت مجرد كلمة شائعة في القاموس اليومي بدأت
تتلور في حركة أدبية ثائرة على التقاليد الأدبية القديمة
ومؤيدة لكل تجديد وانطلاق في ميدان الأدب والدراسات
الإنسانية عامة . ومن الحركة الأدبية توغل مفهوم
الرومانسية في الفنون الجميلة والتطبيقية والسياسة
والعقيدة والأخلاق والفلسفة والتاريخ والطبيعة
الإنسانية .

الحركة الأدبية

وبالرغم من التحديدات السابقة لمفهوم الرومانسية إلا أنه من الصعب إيجاد تعريف شامل لها يرتبط بفترة تاريخية معينة أو منطقة جغرافية محددة ؛ فهي تحتوى على كل تيارات الفكر الانسانى التى سادت أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر ؛ وهذه التيارات كانت تتنوع باختلاف الزمان والمكان والكاتب ؛ بل انها تطورت من مجرد البحث عن أشكال جديدة فى حدود تقاليد واطر قديمة الى ثورة عارمة على كل ما هو قديم ومكرر ؛ وهذه التيارات يمكن تحديدها فقط من خلال الشكل والمضمون واتجاه الكاتب الفكرى ، وعموما فالمضمون الرومانسى يحتوى على الوصف العاشق لجمال المناظر الطبيعية ، والعودة الى عصور الفروسية ، والتغنى بالماضى المجيد للوطن ، وتقدير الفرد كإنسان له كيانه الذى يجب أن يحترم ، وتأيد الفرد فى ثورته ضد المجتمع ، ودراسة الفنون المحلية والشعبية واستخراج الخصائص القومية والتراث الوطنى منها ، وإطلاق قوى العقل الباطن مهما بدت غير معقولة ، وإرتياد الأماكن الغريبة التى تثير فى الإنسان أغرب الاحساسات مثل المقابر والحرائب فى ضوء القمر أو الجبال والتلال أثناء الأعاصير ، والاندماج مع عناصر الطبيعة الوحشية .

ولكن أهم خصائص الرومانسية هى الذاتية أو الفردية ، فغالبا ما نجد البطل الرومانسى دائرا داخل

دائرة ذاته المغلقة عليه ، سواء كان مطحونا تحت وطأة
الحزن والكآبة والملل أو ثائرا عنيفا ضد ركود المجتمع ،
وفي كلتا الحالتين فهو انسان غامض لا يثق كثيرا في
المنهج العقلاني . فهو يفضل الشعر على الفلسفة ،
والعاطفة على المنطق والمثالي على الواقعي ، والأمل على التلاؤم
مع الواقع .

ومن جهة التعبير الأدبي فالرومانسية تنادى بتحطيم
القواعد والتقاليد القديمة والتركيز على التلقائية والغنائية
والتعبير عن الأحلام والكوابيس والغموض وتحويل الأدب
الى شعلة هادية للأجيال القادمة وليس مجرد تقليد القوالب
القديمة ، ورغم أن التناقض كثيرا ما يطرأ على التيارات
الداخلية في الرومانسية إلا أنه يساعد على حيوية الحركة
الأدبية واثرائها بالجديد من الأفكار والمضامين والأشكال
التي أعلنها الأدباء الرومانسيون في وجه الكلاسيكية
التقليدية ، إذ أن الرومانسية في منتصف القرن التاسع
عشر تحولت الى حرب شعواء على الكلاسيكية .

الرومانسية الانجليزية

ترجع الرومانسية الانجليزية الى عام ١٧١١ عندما
كتب شافتسبري كتابه « الاخلاقيات » وفيه نادى بالايمان
بالطبيعة كمصدر للخير والحق والجمال والعبقرية ، وإن
الفرائز التي جبل عليها الانسان لشيء مقدس ويجب أن

يجد متنفسا صحيا له ، ثم تبعه جيمس تومسون فى كتابه « الفصول الأربعة » عام ١٧٣٠ الذى تكلم فيه لأول مرة عن العاطفة الصادقة والطبيعة المنطلقة دون قيود ، وهى المضامين التى يجب على الشعر الجديد أن يحتضنها ، ثم يأتى ديوان الشاعر الانجليزى ادوارد يانج المسمى « خواطر المساء » عام ١٧٤٤ والذى يشمل الكثير من صور الكآبة والليل والظلام والقبور والعودة الى اطياف العصور الوسطى .

ولكن الرومانسية الانجليزية بدأت مرحلة النضوج بأشعار توماس جراى وويليام بليك وبلغت قمته فى أشعار وردزورث وشيللى وكيثس وبايرون ، ورغم التطاحن الذى كان بينهم الا أن السمات الرومانسية الأساسية وحدث بينهم . ورفعت كتاباتهم وأشعارهم الى قمة الرومانسية الانجليزية وازدهارها ، فأشعارهم زاخرة بالعاطفة الجياشة والاحساس العميق والفردية المتطرفة والغموض الميتافيزيقى رغم انهم تغنوا بجمال الطبيعة الملموسة ، وكان لديهم ايمان عميق بأن الشاعر لا يكتب الا عن طريق الوحي ، وهذا الوحي يأتى عن طريق حلم مثلا كما فعل كولريديج فى قصيدة « كوبلاخان » أو عن طريق التعمق فى التصوف أو لمسة سريعة من الطبيعة تتمثل فى طيران قبرة أو عندليب
مثلا ..

الكلاسيكية الألمانية

وتميزت ألمانيا بظاهرة أدبية غريبة لم تنفرد بها أية دولة أوروبية أخرى ، فلم يحدث صراع بين الرومانسية الوافدة من إنجلترا والكلاسيكية الراسخة في ألمانيا بل قام تعايش سلمي بين الاتجاهين حيث كان هناك من الجمهور من يعجب بالاتجاهين في آن واحد ويجد لكل منهما مذاقه الخاص وشخصيته المتفردة . فقد ترجمت أشعار تومسون وجراي وبليك وكولريدج وقوبلت بترحاب شديد ، مما أدى الى تأثر الشعراء الألمان وبدء الرومانسية الألمانية بديوان « الكواكب والأفلاك » الذي ألفه شعراء مدرسة جوتنجن عام ١٧٧٢ ، وفي العام التالي ألف جيته روايته الرومانسية المشهورة « آلام فيتر » وجاء شيللر بروايته « روبر » التي كتبها عام ١٧٨٢ . ولم يطلق هؤلاء الكتاب لفظ الرومانسية على أدبهم حتى عام ١٧٩٨ عندما جاء الناقد شليجل وبدأ يقارن بين الرومانسية والكلاسيكية ويبرز أوجه التناقض بين الاتجاهين .

يبدو أن السبب في التعايش السلمي الذي حدث بين الكلاسيكية والرومانسية في ألمانيا أن الألمان لم يكونوا يهتمون كثيرا بالاصطلاحات والتسميات بقدر اهتمامهم بالأدب الألماني في حد ذاته سواء كان كلاسيكيا أو رومانسيا . وقد أدى هذا النضوج الفكري الى إتاحة الفرصة للتجديد في الأدب خاصة والفن عامة دون أن يكون

هناك انحرافات عن الطريق السوى الذى يمجّد الانسان كأحسن مخلوق على وجه البسيطة فالاصطلاحات لا تهم بقدر ما ينطوى الأدب القومى نفسه على نضوج وتجديد وتوسيع لرقعة التقاليد الأدبية بحيث تستوعب كل القوالب المستحدثة والأصيلة فى نفس الوقت .

التيارات الفرنسية

يعد جان جاك روسو رائد الرومانسية الفرنسية دون منازع . وربما يوجد من سبقه من الكتاب الفرنسيين الذين نادوا ببعض الآراء التى وردت فى كتاباته فيما بعد ، ولكن أسلوبه المتسق فى التفكير وطريقة حياته ومناخ عصره . كل هذه العوامل اتحدت لكى تمنح لأعماله نفوذا لا يبارى وتأثيرا لا يمكن للكتاب الذين أتوا من بعده أن يهربوا منه ، لدرجة أنه يمكننا القول بأن أنجازات شاتوبريان ومدام دي ستال فى عالم الأدب لم تكن بكافية حتى تمنح الدفعة القوية التى تؤثر فى مجرى التراث الأدبى وتشكل حركة جديدة .

ولعل العشرينيات فى القرن التاسع عشر كانت بمثابة الحرب الضروس بين الرومانسية والكلاسيكية . وهى الفترة التى شهدت أول عرض لمسرحية « هيرنانى » لفكتور هوجو . كانت ليلة العرض الأولى بمثابة افتتاح العصر الرومانسى فى فرنسا لدرجة أن الجمهور هجم على المنصة

وحمل الممثلين والمؤلف على الأعناق خارج المسرح وهم بين هتاف وبكاء وبعدها لم تهدأ الحرب بين الرومانسية والكلاسيكية وهي ظاهرة لم يشهدها أى بلد أوروبى آخر وخاصة ألمانيا التى تمكنت من استيعاب الاتجاهين فى آن واحد .

ورغم أن المسرح الفرنسى كان ميدان المعركة إلا أن المسرحيات الرومانسية الفرنسية لم يكتب لها البقاء كاحدى روائع الأدب الانسانى . اذا أخذنا مسرحيات فيكتور هوجو على سبيل المثال فسنجد أن الدارسين أصبحوا مهتمين فقط ببعض مقتطفات شعرية منها لا أكثر ، وذلك على سبيل دراسة الشعر الفرنسى فى القرن التاسع عشر . لانها مسرحيات لا تحتوى على مقومات المسرح من شخصيات حية وبناء صلب وشعر درامى ، بل كانت مجرد قصائد رومانسية متتابعة يبت فيها العشاق الولهانون غرامهم واشتياقهم أما الرواية الرومانسية الفرنسية فقد تأثرت كثيرا بروايات السير وولتر سكوت عندما ترجمت الى الفرنسية ، فقد أعجب الروائيون الفرنسيون بروح الفروسية والاقلام والتضحية التى تميزت بها شخصيات سكوت ، ولكن الرواية الرومانسية لم تحرز نجاحا كبيرا ، وبذلك تكون الرومانسية قد تبلورت فى الشعر أساسا .

موقف ايطاليا وأسبانيا

لم تشهد ايطاليا نفس الحركة الرومانسية المعاصرة

من أواخر القرن الثامن عشر رغم ان اساطيرها وقصصها
الخيالية وأحداثها التاريخية القديمة كانت زادا لخيال
الكتاب بطول أوروبا وعرضها وعلى رأسهم شكسبير الذي
استقى معظم مسرحياته الرومانسية من البندقية وفيرونا
وفلورنسا ، بل انه لم يعبأ بتغيير أسماء شخصياته التي
أطلق عليها نفس الأسماء الحقيقية للأبطال الذين عاشوا
فعلا مثل روميو وجولييت مثلا ولكن رغم هذا التأثير الذي
مارسته إيطاليا على الحركة الرومانسية فاننا لا نستطيع
أن نقول ان هناك حركة رومانسية ايطالية تشبه مثيلاتها
في الدول الأوروبية الاخرى ، ومع ذلك فقد كانت هناك
بعض التأثيرات التي بدأت حوالي عام ١٨١٥ بعد سقوط
امبراطورية نابليون ، ولكن هناك ظاهرة غريبة في ايطاليا
وهي ارتباط الأدب بالسياسة في ذلك الوقت بحيث دخلت
الاصطلاحات السياسية ميدان الأدب والعكس . فمثلا
أصبح اصطلاح « رومانسي » في الأدب يعنى « ليبراليا » في
السياسة وهكذا . أما في أسبانيا فقد تأخرت الحركة
الرومانسية كثيرا ولم تستطع أن تشكل تيارا جديدا في
الأدب الأسباني لأن الكلاسيكية المحافظة كانت رأسخة
إلى حد كبير في التراث الأدبي وفي الذوق العام على حد
سواء ولذلك وصل المد الرومانسي ضعيفا ومنهكا عند
حدود الشواطئ الاسبانية وليس هناك ما يقال عن
الرومانسية الأنسية الأسبانية أكثر من هذا .

السياسة والفنون الأخرى

ومنذ بدأت الحركة الرومانسية في الأدب تشعبت آثارها الى الفنون الأخرى وخاصة التصوير والنحت والموسيقى عندما حاول الفنانون تحطيم القوالب القديمة وإطلاق الحرية للتجريب والتعبير عن تلقائية الاحساس وعفوية العاطفة ، ولا شك أن أوبرات فاجنر التي فضل تسميتها بالدراما الموسيقية كانت تسير في نفس الخط الرومانسي الذي رفض التقسيمات المصطنعة بين الفنون المختلفة لأن الفنون كلها تعبير عن جوانب الطبيعة الانسانية الواحدة ، وقد حمل لواء هذه الدعوة بعد فاجنر المدرسة الرمزية الفرنسية التي ترعرعت في أواخر القرن التاسع عشر ، ولم يقتصر الأمر على مختلف الفنون بل توغلت الرومانسية في السياسة وأصبحت مرادفا سياسيا لليبرالية القرن التاسع عشر التي تضع حرية الفرد فوق أي اعتبار آخر ، ثم انتقلت الى الدين وأخذت أشكالا متطرفة كثيرة ، فقد تطورت فكرة الحرية الفردية الى الاتحاد عند شيللي الانجليزى وبودلير الفرنسي وإلى أشكال أخرى مناقضة تماما لذلك ، فقد كان هناك من الكتاب الرومانسين من زاد تمسكه بدينه وخاصة عقيدته الكاثوليكية ، وأيضا دخلت الرومانسية الفلسفة وتجلت في نظرية السوبرمان عند نيتشه ونظرية دفعة الحياة وتطورها عند برجسون وايوكن ودريتش .

الجزء بعد المد

وكما يحدث لأية حركة أدبية فقد بدأت الرومانسية في الانحسار في مطالع القرن العشرين عندما أعلن الناقد الفرنسي لاسير هجومه عليها بأنها تسلب الإنسان عقله ومنطقه وتجعله مثل « الأهبل في الزفة » ، وهاجم إيرفنج بابيت الرومانسية وخاصة جان جاك روسو الذي نادى بالعودة إلى الطبيعة وقال أنه لا خير في عاطفة وخيال لا يحكمهما العقل المفكر والذكاء الإنساني والحكمة الواعية والارادة المدركة . وكان نتيجة هذا الهجوم أن نشأت الرومانسية الجديدة الممثلة في ميدلتون مري وفوسيه ودعوتهما إلى الربط بين العاطفة التلقائية والارادة الواعية في وحدة فكرية وعاطفية لا تنقسم ولكن لم يستجب المفكرون لهذه الدعوة وخاصة السيرياليون الذين حطموا المنطق المؤلف تماما وأطلقوا قوى العقل الباطن الكامنة ، كانت السيريالية هي الاستمرار الجديد للرومانسية القديمة التي أثبتت أنها مذهب إنساني يستطيع التطور مع احتياجات الإنسان الروحية .

الواقعية

بدأت الواقعية أساسا في الفلسفة وكان المقصود بها هو دراسة أى موضوع كشيء قائم بذاته بصرف النظر عن مظهره أو علاقته بالتجربة الانسانية الشاملة ، وبمعنى آخر فأن أى شيء في العالم هو « واقع » في ذاته وليس لمجرد ان الانسان يشعر بوجوده ، فالوجود في الفلسفة الواقعية القديمة شيء مطلق وعلى الفيلسوف أن يدرس هذا الوجود بصرف النظر عن فكرته أو اتجاهه الشخصي بالنسبة للموضوع ، بل ان مكونات الكون موجودة بطريقة ما قبل أن تلبس الأشكال المادية وتتخذ الصورة التي يستطيع الانسان أن يراها بها ، وكان أول ذكر لهذه النظرية الفلسفية في كتاب جمهورية أفلاطون ٠٠ الباب العاشر ، وقد اعتبرها أفلاطون الفلسفة المناقضة للفلسفة الاسمية التي كانت سائدة في عصره ، والتي تقول ان الأشياء توجد

بمجرد اطلاق الأسماء عليها ، لأن الشيء بدون اسم ليس له أى وجود ، أما الفلسفة الواقعية فتؤكد ان الشيء موجود وواقع بالفعل ولكن تعرف الانسان عليه لا يأتى الا بعد تسميته ، وهذا راجع الى قصور فى ادراك الانسان للواقع وليس لأن الواقع غير موجود أصلا .

ما بعد افلاطون

ولم تهدأ المعركة بين الفلسفة الواقعية والفلسفة الاسمية بعد افلاطون ، بل ظلت مشتتة حتى العصور الوسطى وأصبحت أهم موضوع فى الفلسفة يطرح للبحث والجدل من حين لآخر ، وكان الفلاسفة انسلم وابيلارد وويليام الاوكامى من اعلام هذا الجدل المتشعب ، وتحول بعد ذلك الى دراسات للعلاقة بين اللغة والتفكير وهو ما تطور فى عصرنا الحديث الى علم اللغويات ، وما تحويه من فقه لغة وصوتيات وقواعد النحو والصرف وتركيب الجمل وأسلوب الانشاء . . الخ ، وكان الكتابان اللذان افتتحا هذا المعركة المستمرة هما كتاب و . م . ايربان عن « اللغة والواقع » الذى صدر عام ١٩٣٩ وكتاب براند بلانشارد عن « طبيعة التفكير الانسانى » عام ١٩٤٠ .

وانتقل الصراع فى الفلسفة بين الواقعية والاسمية الى الصراع بين الواقعية والمثالية ، وأصبحت الاثنتان على طرفى نقيض ، الواقعية تقول بأن للواقع وجودا منفصلا عن تفكير

الانسان ، وان التفكير ليس سوى اكتشاف ما هو واقع بالفعل ، بينما المثالية تنادى بأن الحقيقة الكاملة لا توجد الا فى فكر الانسان الذى يضيف على الموجودات معناها ، وبالتالى يمنحها صفة الوجود ولا يوجد هذا الواقع الا بالقدر الذى يستوعبه عقل الانسان . وهذا تقريبا تكرار لنفس المعركة التى كانت سائدة أيام أفلاطون بين الواقعية والاسمية .

ولكن الذى يهمنا فى هذا المجال ان ارتباط الفلسفة المثالية بالرومانسية الأدبية هو الذى احوال الواقعية الى مذهب أدبى له خصائصه وملامحه المميزة ، لأن الأدب كثيرا ما يستقى مضمونه من الفلسفة ، فالتناقض الذى حدث فى الفلسفة بين الواقعية والمثالية هو النسخة الفلسفية للتناقض الذى وقع فى الأدب بين الرومانسية والواقعية .

النقد الأدبى

ونفس التناقض الذى حدث بين الكلاسيكية والرومانسية فى أواخر القرن الثامن عشر هو الذى وقع بين الرومانسية والواقعية ، ولكن هذا لا يعنى ان الواقعية مرادف للكلاسيكية لأن الواقعية لم تبدأ بتقليد النماذج الأدبية القديمة ولكنها بدأت بتقليد الواقع وتقديم صورة فوتوغرافية له ، فالأديب الواقعى التقليدى لابد أن يستقى مضمونه من الواقع المعاش بصرف النظر عن احساساته

الشخصية تجاه هذا المضمون ، لأن مهمته تتركز فى تقديمه الى القارئ فى موضوعية وحيادية كاملتين ، أى أن قلم الأديب الواقعى لا يختلف عن عدسة المصور الذى لا يفعل شيئاً سوى اختيار المنظر ، فهو مجرد أداة توصيل بين المنظر أو المضمون وبين المشاهد أو القارئ ، وهنا يشترك الفيلسوف الواقعى مع الأديب الواقعى فى أنهما يؤمنان بأن هناك نظرة موضوعية خالصة تجاه الواقع لا تتأثر بأية اهواء أو ميول أو انحيازات .

كان هذا هو المعيار النقدى الذى أتبعه النقاد فى أواخر القرن الثامن عشر وبامتداد القرن التاسع عشر فى تقييمهم لأعمال الأدباء الواقعيين ، وكان أى عمل يحكم عليه بالفشل اذا حاول الكاتب أن يدخل فيه اتجاهاته الشخصية ، ولعل هذا المنهج الصارم الذى طبقه نقاد الواقعية هو السبب فى اندلاع الثورة الرومانسية التى حطمت كل هذه القوالب ، فلم يكن للأديب الواقعى ان يطلق العنان لخياله لأن عليه تصوير ما يرى من مناظر وشخصيات حوله ، وعليه أيضاً أن يعالج الأحداث الجارية والمعاصرة والتقاليد والعادات التى تؤثر فى سلوك الناس وتفكيرهم ، وأن يرصد التفاصيل الدقيقة للشخصيات والموقف والاماكن مهما كانت تافهة أو ذات ارتباط واه بالخط الأساسى للعمل الأدبى ، وان يقدم نسخة طبق الاصل للهجات المحلية ولغة السوق ، ولا مانع من ان يستخدم الاصطلاحات الفنية التى يتداولها الناس فى المصالح والادارات الحكومية

والمحافل العلمية لأن هذه الاصطلاحات هي خلاصة تجربة المختصين في الواقع . وأيضا فإنه من المتاح للأديب الواقعي أن يدخل في عمله نصوص المستندات الرسمية والخطابات الشخصية والمذكرات اليومية التيقرأها الناس من قبل خارج عمله الأدبي حتى يوحى للقراء بالارتباط الوثيق بين عمله وواقعهم المعاش ، وإن عمله لا يعتمد على الخيال في شيء بدليل أن التسجيل الحرفي للواقع يلعب دورا هاما في تكوين عمله .

المدرسة الطبيعية

وقد حدث ارتباط مصطنع بين المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية لعدم وضوح الفواصل بين الاتجاهين وخاصة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية العشرين ، لأن منطلق أدب الطبيعية كان من الواقع ولكن أسلوب المعالجة كان مختلفا تماما الاختلاف عن الواقعية التقليدية التي لم تحاول أن تقول شيئا من خلال التصوير والوصف بعكس الطبيعية التي كانت تهدف الى بلورة الواقع حتى يراه الناس في ضوء جديد وليس كما هو في الواقع التقليدي . لأن اصرار الأديب الواقعي على وصف الواقع من الظاهر فقط أفقده القدرة على النظر الى الأشياء نظرة متكاملة وشمولية ، وغالبا ما يكون الواقع الفعلي في الحياة أكثر بهاء من الواقع الموصوف في الرواية مثلا والناس تفضل الأصل دائما على الصورة ، وهذا ما حاولت المدرسة

الطبيعية أن تتجنبه ، فلا يعقل أن يتناول الأديب مضمونا ما بالتشكيل وهو فاقد للاهتمام الشخصى به ، ذلك الاهتمام الذى يمكنه من رؤية العلاقة الجدلية بين الواقع والانسان ، فالطبيعة عامة ليست بهذا الثبات أو الاستاتيكية التى تفرضها المدرسة الواقعية ، بل هى فى حركة دائبة وتطور مستمر ، ومجرد التصوير الفوتوغرافى تجميد للحركة الحية والفن بطبيعته لا يحتمل هذا التجميد .

ومع ذلك فلا توجد حدود فاصلة بين الطبيعية والواقعية وخاصة بعد أن تطورت الواقعية على أيدي كبار الروائيين من أمثال جوستاف فلوبر وارنولد بينيت والأخوان جونكور ، الذين نادوا بأن الموضوعية الحيادية فى الأدب لا تكمن فى مجرد تصوير الواقع تصويرا مجردا من كل ميل شخصى للأديب ، ولكنها توجد فى الموضوعية التى يخلق بها الأديب عمله بحيث يتخذ شكلا محددا خاصا ومستقلا عن المضمون الواقعى الذى صدر عنه ، وإن هناك farkا شاسعا بين الواقع الحياتى والواقع الفنى ، وعلى الأديب الواقعى أن يخلق واقع عمله من داخله ، والا يعتمد على أية مصادر خارجية عن شكله الفنى بعد الانتهاء من تأليفه. والا انتهى بانتهاء الواقع المعاش المتغير دوما ، وقد اطلق على هذا الاتجاه الواقعية الحديثة التى ثارت على كل تقاليد الواقعية القديمة لأنها نادت بموضوعية الشكل الفنى وليس بموضوعية التصوير والتقليد انجرد .

الواقعية النقدية

ويقول ارنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان الواقعية النقدية فى الأصل هى نتيجة للاحتجاج الرومانسى على المجتمع الصناعى الذى يطغى على حقوق الفرد . وبذلك تكون الرومانسية مرحلة سابقة للواقعية النقدية ، فجوهر الأدب لا يتغير من أساسه لأن جوهره من جوهر الانسان ، ولكن الذى يتغير هو أسلوب التناول والمعالجة عندما يصير أكثر موضوعية وأقل ذاتية ، وان كانت الواقعية تخالف الرومانسية فى انها تستمد مادتها من واقع الحياة ، الا أن الواقعية الأدبية أولا وأخيرا فن ، والفن بطبيعته اختيار ، ومجرد اختيار الأديب الواقعى لمضمون معين معناه إبراز وجهة نظره تجاه الحياة والمجتمع وأيضا فان المضمون لابد أن يمر بنفس الأديب قبل أن يتشكل ويخرج الى الوجود ، وفى هذه الأثناء يتشكل طبقا لمكونات الأديب ووجدانه وثقافته وكل ما يؤثر فى معالجته للموضوع ، ولذلك حرص النقاد فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على تحديد معنى الواقعية وتعريفها بأنها الاتجاه الذى يتحدد باختيار الأديب لمضامينه ، ثم بوجهة النظر التى ينظر بها الى هذه المضامين ، وعلى هذا الأساس انقسمت الواقعية الى واقعية نقدية وأخرى اشتراكية .

اما الواقعية النقدية فقد ظهرت منذ أوائل القرن التاسع عشر وسارت موازية للمدرسة الرومانسية ، فبينما

كان الرومانسيون الفرنسيون مثلاً يكتبون أعمالهم المنطلقة والتلقائية والخيالية التي تصور الذات الانسانية الشائرة والعواطف النفسية الجامحة على نحو ما نرى فى أعمال هوجو وموسيه ولا مرتين ، نجد الواقعيين من أمثال فلوير وبلزاك وموباسان واستندال يحاولون النظر الى الواقع نظرة تكشف عن حقيقة بعيدا عن الظاهر الزائف الذى يتحلى بالاخلاق والمثل الخيرة على سبيل تغطية مطامعه الحبيثة ، والواقعية النقدية بطبيعتها تميل الى التشاؤم لأن الشر بالنسبة لها عنصر أساسى فى النفس البشرية ، وهى ترى ان كل مهمتها تتركز فى الكشف عن حقيقة الطبيعة البشرية ، أما تغييرها أو تحطيمها أو اصلاحها فليس من اختصاصها لأن الفنان ليس مصلحا اجتماعيا يبحث عن اجابات وحلول لمشاكل المجتمع ولكنه يكتفى بالقاء الاسئلة التى تكشف الواقع وتعريه مهما كانت الحقيقة قاسية ومؤلمة ، وهو لا يستمد مضامينه من حياة طبقة اجتماعية معينة ، فمثلا نجد بلزاك يتناول كل الطبقات والبيئات والمستويات الاجتماعية والثقافية ، لأن الواقعية النقدية تنظر الى المجتمع ككل .

الواقعية الاشتراكية

كان جوركى هو أول من صاغ اصطلاح الواقعية الاشتراكية كمقابل مضاد للواقعية النقدية وحاول تطبيقها فى أعماله ، وفى بلورتها فى اتجاه أدبى له ملامحه

المتميزة، لكنها تطرفت بعد ذلك في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن وأصبحت الرجعية والتقدمية اللعبة المفضلة لأدباء الواقعية الاشتراكية ، ولكنهم نسوا في خضم هذا الغرام بتوزيع الاتهامات انهم فنانون في المقام الأول .

فرانز كافكا

ويهاجم كافكا كلا من الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية بقوله انه من غير الممكن ان يحكم على حالة من الحالات أو مضمون من المضامين سوى شخص مشترك فيها بتفكيره وكيانه ووجدانه ، لكنه ما دام مشتركا فيها فلا يمكن ان يصدر عليها حكما ، ولذلك لا توجد في عالمنا هذا امكانية لاصدار حكم موضوعي على الأشياء ، وانما هناك أمل في ان تتحقق هذه الامكانية في عصر ما من العصور . ويشترك روبرت لويس ستيفنسون مع كافكا في الهجوم على الواقعية عندما يقول أن الرومانسية هي الأدب الواقعي الحقيقي الذي لا يحاول الهروب من الذات بل يصر على مواجهتها وتحليلها حتى يتعرف عليها الانسان ويتمكن من التحكم فيها وتوجيهها ، فهو يقول في كتابه « ذكريات شاردة » الذي صدر عام ١٨٨٨ في فصل تحت عنوان « حملة الفوانيس » : ان الواقعية التقليدية في الواقع هي هروب من المواجهة عن طريق تقديم صور تغني عن الاصل ، فليست هناك حقيقة خارجة عن ذات الانسان

لأن الانسان لا يعيش فى الواقع ولكنه يعيش فى وجدانه وعقله اللذين يخلقان له الحقيقة كما يريانهما ، وبالتالى فليست هناك حقيقة مطلقة وانما تختلف هذه الحقيقة من ذات الى أخرى ، ويقول ستيفنسون فى دراسة قصيرة بعنوان « ملاحظات على هامش الواقعية » أن الواقعية لا يمكن أن تصل الى هذه الحقيقة الموضوعية لأنها غير موجودة أصلا ، وانما الواقعية مجرد أسلوب مختلف يتناول نفس المضامين التى يعالجها الأدب الرومانسى أو أى اتجاه أدبى آخر ، لأن كل ما يقع فى الفن له واقعه الفنى بصرف النظر عن واقعه الحياتى .

مستقبل الواقعية

ومهما تبلغ الرغبة فى التزام موقف موضوعى ، وفى تصوير المجتمع بكل ما فيه من تداخل وتعقيد ، وفى عرض الواقع كما هو بالفعل فان ذلك لا يتحقق الا بطريقة نسبية ولكن فى وسع الفنان أو الأديب أن يختار وجهة نظر لا يرى منها غير تفاصيل تافهة لا تؤثر فى القارئ وتغير من تفكيره ، أو وجهة نظر يستطيع أن يرى بها قطاعا كبيرا وهاما من الواقع أثناء تحوله وتطوره وخلق له واقع جديد بكل ما فيه من صدق وتناقض ، يضرب الناقد ارنست فيشر المثل بالروائى الفرنسى الواقعى استندال الذى كان فى حكمه على الواقع الاجتماعى لعصره فى الأيام التسالية للثورة ، أصدق بكثير من حكم الرومانسيين المتطلعين الى

الوراء والماضى ، لا نتجرد أن موهبته كانت أعظم ، ولكن لأن وجهة نظره التى اختارها مكتبته من ان ينفذ ببصره الى أبعد ويرى رؤية أوضح ، ومع هذا فقد كان استندال غير قادر على تصوير كل حركة الواقع تصويرا موضوعيا فقد لجأ مرات عديدة وبوعى تام الى ذاته حتى ترشده الى الأسلوب الذى يخلق به أعماله الأدبية . ومهما هوجمت الواقعية فهى اتجاه راسخ فى الأدب خاصة والفن عامة شأنها فى ذلك شأن باقى الاتجاهات الفنية ، وان كانت هذه الاتجاهات فى حقيقة الأمر هى مجرد تقسيمات نقدية وتصنيفات منهجية يقوم بها النقاد من أجل أغراض الدراسة والتحليل والتوضيح ، اما الأدب بطبيعته الخلاقة فلا يمكن أن يخضع لهذه التصنيفات التى قد تتعسف فى بعض الأحيان ، لأنه يمكن لعمل أدبى واحد أن يحوى عديد الاتجاهات من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وسيريالية . . . الخ ومع ذلك يظل عملا عظيما لأن هذا يدل على ثرائه الفنى وخصوبته الخلاقة .

المثالية

منذ أفلاطون أصبح تصوير المجتمع المثالي الخالي من
البؤس والشقاء والاذلال هدف معظم الأدباء الذين عالجوا هذا
الموضوع الحيوى . هناك مثل أعلى لابد أن تصل الحياة
اليه حتى تستحق الاستمرار فى الوجود ، ومعنى هذا أن
تصوير الحياة فى جوهرها المثالى الكامل لا يعنى مجرد القاء
ضوء صادق على طبيعتها الحققة ، ولكنه يرمى أيضا الى ابراز
امكانيات التطور الذى يجب أن يشق طريقه ابتداء من
الواقع وانتهاء بالمثل ، ويبدأ مفهوم المثالية فى الأدب
« بجمهورية أفلاطون » التى حدد فيها الخصائص التى يجب
أن يتميز بها أى مجتمع انسانى مثالى ، ولكن هذه الخصائص
ظلت مجردة لأنها لم تجد بعد الأعمال الأدبية التى يمكن أن
تتقمصها .

بعد أفلاطون جاء عالم الدراسات الانسانية فى عصر

النهضة السير توماس مور وكتب كتابه الشهير « يوتوبيا »
الذى أوضح فيه العالم المثالى الذى يجب أن يحققه كل
نشاط انسانى ، وبعد هذا الكتاب انقسمت المثالية الى
قسمين : المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، وخاصة بعد
أن لمح توماس مور الى الفارق بينهما ، فالمثالية الهروبية
تجنح الى الخيال المسرف ، وتخلق عالما كله أوهام جميلة
وبشر يقتربون فى صفاتهم من الملائكة ، والكاتب لا يهتم
الا بآثاره خيال القارئ ومنحه فرصة جميلة لكى يقضى
وقتا رائعا يهرب فيه من وطأة الواقع الجاثم على كاهله
ولا يهم انه سيعود الى هذا الواقع أن عاجلا أو آجلا ، ولكن
المهم أنه تمكن من سرقة بعض السويغات لكى يريح أعصابه
المنهكة . فالرواية المثالية الهروبية حلم جميل لا بد ان
يستيقظ منه القارئ ، وقد اختلف النقاد وعلماء النفس
فى أثر هذا الحلم على نفسية القارئ ، فبعضهم قال ان
القارئ ينتهى من قراءة مثل هذه الرواية وهو أشد اقبالا
على الحياة ومواجهة للصعاب كنتيجة للرحلة النفسية التى
مرت بها أعصابه . والبعض الآخر يقول ان العكس هو
الذى يحدث تماما لأن القارئ بعد أن يضع الرواية جانبا
يرى الدنيا أشد قتامة بالمقارنة بالعالم الوردى الذى كان
يعيشه مع أبطال القصة ، ولذلك فان نغمته على أحوال
الدنيا تشتد ، وربما زاد سخطه ورفضه الى حدود لا يعلم
مداها الا الله ، ولكن يبدو ان الاثر الذى تحدثه الرواية
يختلف من قارئ الى آخر نظرا لأن نفسيات القراء تختلف

عن بعضها البعض اختلاف بصمات الاصابع ولا يمكن تصنيفها بهذا العسف تحت بنود ثابتة .

ومن أشهر الروايات التي تنتمي الى الاتجاه المثالي الهروبى رواية « مدينة الشمس » لتمام كامبى نيللا ورواية « الجنس البشرى القادم مع المستقبل » لبالورليتون والروايتان مستلهمتان من كتاب توماس مور « يوتوبيا » أو « العالم المثالى » ، لكن مع جنوح شديد الى الخيال المتطرف الذى يحيل البشر الى أطيف سارية والمواقف الى أحلام وردية . ولا شك فان المثالية الهروبية مرتبطة أشد الارتباط بالرومانسية المتطرفة وأدب العاطفة المسرفة التى تهرب م مواجهة حقائق الحياة باجترار الأحلام الجميلة .

الاتجاه البناء

ومنذ القرن الثامن عشر بدأ الاتجاه البناء والأكثر واقعية يلون المثالية بلون علمى مدروس كما يبدو فى رواية كاييه « رحلة الى ايسكاليا » عام ١٨٤٥ ، ورواية أدوارد بيلامى « النظر الى الحلف » عام ١٨٨٨ ، وهاتان الروايتان تقدمان خطة أو برنامجا محددا من أجل تحسين الواقع ورفع مستواه الى أفاق عالم المثل ، ولكن يبدو أنه من العسير وضع حد فاصل بين المثالية الهروبية والمثالية البناءة ، لأن الأخيرة قدمت خططا لتحسين الواقع من محض خيال الروائى أيضا ، وهناك بعض الأعمال الأدبية التى

جمعت بين الهروب والبناء في ان واحد ، فمثلا كتاب
وليم موريس المسمى « أخبار من اللامكان » عبارة عن موال
طويل جميل يتغنى بالبساطة والبراءة والسعادة الموجودة
في عالم القرية النائية عن صخب المدينة ، وفي نفس الوقت
كان هذا الكتاب تمهيدا لحركة « الجاردن سيتي » أو
« المدينة الحديقة » التي بدأها جيمس سييلك باكتنجهام
بكتابه « الأمراض القومية والأدوية العملية » وهو الكتاب
الذي كان مصدر الوحي بالنسبة لأعمال أدبية كثيرة تحمل
لواء المثالية العلمية ، كما نجد في رواية ابنزر عاورد
« المدن : حقائق الغد » عام ١٨٩٨ ، ونفس الاتجاه نجده
في رواية الأمريكي بيلامي « النظر الى الخلف » والتي
تحكي قصة شاب من بوسطن استيقظ ذات صباح ووجد
نفسه في عالم مثالي لا يمت الى عالمنا هذا بصلة ، والرواية
كلها سرد لهذا العالم الوردى الجميل ، ولم يكن بيلامي
أول من تزعم هذا الاتجاه في الأدب الأمريكي بل سبقه الى
هذا هوثورن ، ولكن هوثورن كان يميل الى الاصلاح
الاجتماعي والوعظ الاخلاقي وكان هذا الأثر واضحا في
الملحق الذي الحقه بيلامي في نهاية روايته بعنوان « المساواة »
وفيه يتكلم عن المساواة كنقطة الانطلاق الى عالمه المثالي .

ومعظم الكتاب المثاليين وخاصة الروائيين لم يحاولوا
اتباع منهج أفلاطون العلمي في جمهوريته ، بل اعتمدوا في
اقناعهم للقارئ على ارسال أبطالهم في رحلات الى بلاد

بعيدة أو رحلات عبر الزمن وذلك بالانتقال فى الزمن عبر
الاحلام التى كانت بمثابة القنطرة التى تفصل بينا عالم
المثال ودنيا الواقع ، ولكن كثيرا من النقاد من أمثال
جيمس هيرتزلر فى كتابه « تاريخ الفكر المثالى » عام
١٩٢٣ . وليونيل ما مفورد فى كتابه « تاريخ الأدب المثالى »
عام ١٩٢٢ ، وكارل مانهايم فى كتابه « العقيدة المثالية »
عام ١٩٣٤ . وكتاب ف . ت . راسل « جولات فى عالم
المثال » عام ١٩٣٢ ، كل هؤلاء يهاجمون الأدب المثالى
على أساس أنه مجرد مسكن مؤقت لآلام البشرية .
ويستشهدون بمواطنى وليم موريس فى « أخبار من
اللا مكان » وهم الذين يعيشون فى انجلترا من صنع
خياله البحث ، ويطالعون روايات القرن التاسع عشر التى
تغلف الشقاء والبؤس بغلالة رقيقة من المثالية والرومانسية
الحالة بدلا من تعرية الواقع حتى يمكن معالجته فى ضوء
علمى ، حتى عالم الغد المثالى الذى يتطلع اليه الأديب نجده
يتحقق فى أعماله دون صراع أو كوارث أو صدمات ، رغم
ان هذا ضد طبيعة الحياة التى تنهض على الحرب الدائمة
بين المتناقضات . ولذلك فمعظم هذه الروايات تخلو من
الصراع الدرامى الذى ترك مكانه للوعظ والتسبيح بحمد
العالم المثالى القادم ، وان كان هناك جمهور من القراء لمثل
هذا الأدب فمرجعه الى عنصر الابهار الموجود فى الخيال
المتطرف . ولكنه يفتقد دون شك عنصر الاقناع الفنى .

السخرية والتكهن

ولكن لا يعتمد كل الأدب المثالي على خلق عالم الغد ، بل هناك بعض الاتجاهات التي تهدف الى معالجة الواقع المعاصر بالفعل وذلك عن طريق خلق دولة خيالية تتيح للروائي عن طريق التلميح والغمز واللمز والرمز أن يشهر أسلحة السخرية والتكهن من الأوضاع الاجتماعية الراهنة ، ويعد كتاب « كليله ودمنة » رائدا في هذا المجال . لانه يخلق عالما خياليا تتحدث فيه الحيوانات والطيور على سبيل التفككة ، ولكن الهدف الكامن خلفه هدف جاد تماما ، ونفس المنهج اتبعه بعد ذلك جوناثان سويفت في روايته الشهيرة : « رحلات جاليفر » الزاخرة بالرموز والايحاءات التي تلمح الى الأوضاع السياسية والحزبية المعاصرة وكذلك كتب صمويل باتلر روايته « ايروهون » على نفس المنوال ، ولكن رواية باتلر كانت أكثر الروايات المثالية صرامة في المنهج العلمي الذي اتبعته ، فقد اعتمدت على النظريات السياسية والتعليمية والتربوية والسيكلوجية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل الحالى ، ولذلك فان أثر هذه الرواية كان اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا أكثر منه أثرا فنيا وأدبيا وروائيا .

ويبدو أثر رواية « ايروهون » لصمويل باتلر واضحا في منهج المفكر الاجتماعى فورييه الذى اقتبس فكرة الجيوش العمالية وحركة الحفاظ على العوامل البناءة والدافعة فى التركيب الاجتماعى من باتلر ورغم المثالية التى ميزت أفكار

فورييه بناء على تأثيره بياتلر الا انها أدت بعد ذلك الى المنهج العلمى المدروس الذى نادى به روبرت أوين وأصر على اتباعه فى التخطيط لآى مجتمع جديد .

المنهج العلمى

ولا شك فان للأديب المثالى كثيرا من الجوانب الايجابية رغم اتهماته دائما بالهروبية والسلبية التى تغمض أعينها عن حقائق الحياة ، ومن هذه الجوانب توجيه أنظار الناس الى أن هناك دائما امكانية التغيير الى الأحسن والتطوير الى الأمل . وأنه لا يعقل أن تظل الحياة ثابتة فى مكانها ، فالطموح الى تحقيق المثل الأعلى هو الفارق الأساسى بين الانسان وغيره من الكائنات الاخرى ، وكثيرا ما تسيطر العادة والرتابة والتكرار على حياة الانسان فيظن فى فترة من الفترات أن الحياة لا تسير ، وأنه لا توجد سوى حدود الراقع الراهن للتحرك داخلها وهنا يدق الأدب المثالى على باب الانسان لايقاظه من غفلته ، اذ أن سنة التطور ذاتها تدل على أنه لا يوجد ما يسمى بالواقع وما يسمى بالمثال ، لأن الواقع نفسه كان مثالا فى حد ذاته الى أن استطاع الانسان تحقيقه فأصبح واقعا ، وبذلك يكون المثال امتدادا طبيعيا للواقع وليس نقيضه ، وهناك فكرة تقول أن المثال ذاته واقع طالما أنه يقع فى فكر الانسان وخياله ولا يبقى سوى أن ينفذ ويطبق باخراجه الى حيز الوجود المادى ، لأن المادة

تبدأ دائما بالفكر ، ولذلك غالباً الأدب المثالي لا يخلو من المنهج العلمى ، وحتى فى أشد حالاته هروبية وسلبية فإنه على الأقل يلمح الى القوى الدفينة والكامنة فى الانسان ولا يستطيع استغلالها لأنه نسيها بحكم الحياة الرتيبة التى كثيرا ما تحيله الى كيان آلى .

وإذا كان بعض القراء يستمتعون بالأدب المثالي على سبيل التسلية وتزجيته وقت الفراغ ، فهو لا شك يمكنهم من اللقاء نظرة جديدة الى الواقع الذى يحيط بهم من كل جانب وعملية اثارة الخيال لها جانب ايجابى أيضا وليست مجرد هروب ، فاثارة الخيال تؤدى فى أحيان كثيرة الى اعمال الفكر واطلاق ملكات الانسان الكامنة ، عندئذ يشعر أنه آن الأوان لتغيير حياته ، أما كيف يغير حياته فهذا ليس من وظيفة الأدب ، ولكنه وظيفة العلوم الطبيعية والانسانية بصفة عامة ، فالأدب يقوم بدور الرائد وليس التابع ، وعليه أن يلمح ويسأل ويشكك ويثير المشكلات المختبئة بالقاء الضوء عليها ولكن ليس عليه أن يجيب أو أن يحل المشكلات لأن هذا هو الدور التكميلى الذى يجب أن يقوم به العلم الذى لا يناقص الأدب ولكنه يكمله .

الحق والخير والجمال

ويقتررب الأدب المثالي كثيرا من الفلسفة لأنه يبلور مباحث الفلسفة الثلاثة الرئيسية : الحق والخير والجمال ، وكانت الروائية الانجليزية جورج أليوت « مارى أن

ايفانز ، تقول أنه لا خير في فن روائي لا يجسد الحق ولا يسعى الى الخير ولا يحقق الجمال ، كذلك الروائي الروسي ليوتولستوى الذى حول قصصه ورواياته الأخيرة الى تطبيقات فنية لمبادئ الحق والخير والجمال ، ولكن شكسبير ودستيوفسكى اعتبرا المثالية فى الأدب محاولة للتعرف على الوجود الروحى للانسان وملامسة الظواهر الميتافيزيقية والكونية التى تختفى وراء الحياة الدنيا وتأتى فى عالم ما بعد الموت وخاصة أن العلوم التجريبية والطبيعية مازالت عاجزة عن اكتناه أسرارها ، وفى هذا يبدو التناقض واضحا بين المثالية والطبيعية التى تضع الانسان فى حدود الواقع بكل تفاصيله الدقيقة بحيث لا يستطيع التطلع فيما وراءها .

والأديب المثالى يحاول الكشف دائما عن الطبيعة الخيرة والجميلة للانسان ووضعها أمامه حتى يرى السمو الذى خلقه به الله ، والشر بالنسبة للأديب المثالى شىء عارض وعابر فى حياة الانسان ، لأنه غالبا ما يكون نتيجة للضغط الاجتماعى المؤقتة ، ولكن الانسان بطبيعته يطمح الى الحق والخير والجمال ، ولو وضع فى مجتمع مثالى لما حاول أن يمارس حيوانيته أو يدمر الآخرين ، والروائيان الانجليزيان صمويل ريتشاردسون وانتونى ترولوب خير من يمثل هذا الاتجاه المتفائل والمؤمن بالحياة والانسان ، وغالبا ما تنتهى روايات أمثال هذين الكاتبين نهاية سعيدة معبرة عن الأمل والرجاء فى المستقبل وانتصار الخير على

قوى الشر ، وهنا يبدو التناقض واضحا بين تفاؤل المثالية وتشاؤم كل من الطبيعية والواقعية النقدية من المصير الانساني ، ولكن أحيانا يكون تفاؤل المثالية مفتعلا لأن الأديب يجد لزاما عليه أن ينهى روايته نهاية سعيدة حتى ولو لم تكن متمشية مع المجرى الطبيعي للأحداث والمواقف . لمجرد أنه يريد اثبات أن الخير لا بد أن ينتصر في نهاية الأمر مما يضطره الى التدخل بنفسه وتوجيه دفعة الأحداث الوجهة التي يراها هو وليست الوجهة التي يراها العمل الأدبي .

ونظرا للتناقض الواضح بين المثالية وكل من الطبيعية والواقعية ، فقد اقتربت المثالية كثيرا من الرمزية التي سادت القرن التاسع عشر وخاصة في شعر بودلير وتلاميذه ، وكتبت الناقدة الفرنسية دوروثي نوليز في كتابها «التأثير المثالي على المسرح بعد عام ١٨٩٠» الذي نشر سنة ١٩٣٤ تقول : ان الرمزية الفرنسية بالذات ليست سوى الامتداد الحديث للمثالية التي بدأت من جمهورية أفلاطون وهي صيغة جديدة لها تتناسب والروح المعقدة للعصر الحديث .

من اقوال النقاد

ويقول الناقد الألماني برونشفيج في كتابه « المثالية المعاصرة » الذي صدر عام ١٩٠٥ أن المثالية كانت تطلق على الناقد الذي يحلل الأفكار الواردة في العمل الأدبي

أولا فى ضوء المثل العليا للفلسفة المثالية : الحق والخير والجمال ، أى أنه كان يهتم بالمضمون أولا ثم يتناول الشكل فيما بعد ، لأنه كان يعتقد أنه لا خير فى شكل جميل يحتوى على أفكار بالية وارااء متعفنة بل انه ذهب الى أن الشكل الجميل لابد ان يحتوى على مضمون جميل بحكم انه لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون ، ويسنشهد الناقد ج.ب.ب. ادامز فى كتابه « المثالية والعصر الحديث » الذى صدر عام ١٩١٩ باراء الفلاسفة الألمان شوبنهاور وهييجيل والشعراء الانجليز بوب وشيللى والمفكر الأمريكى ايمرسون وخاصة فى مقالته التى كتبها عن الطبيعة . ويقول ان العمل الأدبى لابد أن يحتوى على أفكار انسانية بناءة ، لأن الأدب عامة مثالا وأخلاقي بطبيعته ، أما العمل (الأدبى) المحكم البناء والمحتوى على أفكار هدامة فمثله فى ذلك مثل الجريمة الكاملة التى تدل على براعة مرتكبها وحنكته ، ولكنها تدل فى نفس الوقت على اجرامه وحيوانيته والبراعة هنا ليست من الانسانية بشئ ، بل انها منافية لكل مبادئ الحق والخير والجمال .

ويقول الناقد جيمس رويس فى كتابه « محاضرات عن المثالية الحديثة » الذى صدر عام ١٩١٩ أيضا ان المأخذ الذى يمكن أن تأخذه على النقد المثالى انه كان يتطرف أحيانا الى الحد الذى يطلب فيه من الأديب أن يتحول الى واعظ أخلاقى ، فالتأكيد على الجانب الأخلاقى فى النقد

الأدبى أضاع الى حد كبير الاهتمام بالجانب الفنى ، وبذلك
تنتقى صفة الفن الذى يصبح أداة - مجرد أداة - لا يصلح
الوعظ والارشاد والتوجيه المباشر الى جمهور القراء ،
والقارىء بطبيعته يرفض الوعظ ، لأنه يعتز بذكائه
ولا يستمتع بالوقوف موقف التلميذ من معلمه الذى
يفترض ان تلميذه أقل منه ذكاء ولذلك فهو يتلقى الحكمة
على بديه . . . وبالتالي فان القارىء لا يتقبل الأفكار المثالية
الواردة فى العمل الأدبى بل يسخر منها فى كثير من
الأحيان . أما اذا وظف الأديب الشكل الفنى من أجل
اثارة التجربة السيكلوجية الممتعة داخل القارىء واعادة
تشكيل نفسيته بما يجعلها على استعداد لتقبل الأفكار
الجديدة فنحن نجد ان الاقناع الفنى خير ألف مرة من التوجيه
والوعظ والارشاد المباشر ، وهنا تبدو وظيفة الشكل
الفنى للعمل الأدبى ، لأنه يفقد القارىء كل مناعة لمقاومة
الأفكار المستحدثة وبالتالي فانه يغير من شخصيته وسلوكه
مما يؤكد الدور الريادى للأدب فى التطور الحضارى والتقدم
الانسانى .

الصوفية

يقول ادوارد اندرهيل فى كتابه « الصوفية » الذى صدر عام ١٩٢٩ : أن تأثير الصوفية على التفكير الدينى لم يكن يزيد بحال من الأحوال على تأثيرها على عملية الخلق الأدبى عند كثير من الأدباء فى مختلف بقاع العالم وعلى مر العصور والأزمان ، فالمذهب الصوفى يدعو الى السمو والارتفاع بالنفس الانسانية فوق تفاهات الحياة اليومية واهتمامات العالم الدنيوى الذى لا يرى من حياته سوى يومه المحدود ولا يستطيع أن يبصر أبعد من موطئ قدميه ، ونفس المهمة يحاولها الأدب العالمى بصفة عامة منذ أن عرفه الانسان وأدرك أهميته فى حياته ، فالمعروف أن الوحدة العضوية التى تمتاز بها الأعمال الأدبية الجيدة عبارة عن تجسيد موضوعى لوحدة الكون التى تتمثل بصفة خاصة فى علاقة الحب الصافى والنقى بين الخالق والمخلوق ، فالأدب

الانسانى هو الأدب الذى يبلور آمال الانسان وابتهالاته من أجل حياة أفضل يتخلص فيها من قيود المادة التى تجبره فى كثير من الأحيان على البقاء فى دنيا الحيوان بكل بكل ما تحويه من غرائز بدائية وانفعالات بربرية وانطلاقات وحشية .

وكل البشر دون استثناء لديهم جانب صوفى فى حياتهم . ولكن فاعلية هذا الجانب تختلف من شخص الى آخر ومن ظرف الى آخر ، لأنه اذا كان للجسد الكثير من المتطلبات فالروح أيضا لها من المتطلبات ما هو أكثر حيوية بالنسبة لنمو الانسان المتكامل ، ولكن الجسد ينتصر فى كثير من الأحيان لأن ضغوط الحياة اليومية والحاح الغرائز الحيوانية وصراع الغابة الذى يحكم حياة الأفراد كما يحكم حياة الشعوب ، كل هذه العوامل ترجع كفة الجسد على الروح ، ومع ذلك يظل الصراع بين الروح والجسد ساريا ، وهو صورة أخرى للصراع الذى تعمره بين الذات والموضوع أو بين الفرد والمجموع . فالحيوان فى الغابة لا يقيم وزنا للحيوانات الأخرى لأن غرائزه التى تحكم كيانه تجبره على اتباع مبدأ : « أنا ومن بعدى الطوفان » ، لأن كل وجوده يتركز فى الوفاء بمتطلبات جسده ، أما الانسان فعليه أن يكبح جماح غرائزه من أجل صالح المجموع ، فاذا نجح فى هذا فانه يكون قد أوجد تعادلا بين الروح والجسد ، وهذا ما يسميه توفيق الحكيم بالتعادلية . ولكن الصوفية هى مرحلة تالية للتعادلية لأنها تحاول

وضع زمام الجسد فى يدى الروح بحيث يستطيع الانسان أن يخلق فى آفاق سر مدية يحقق فيها وجوده الروحى ويستشعر من المتعة الروحية والنشوة الوجدانية مالم تجربة سيكلوجية، ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا أثرا وأطول عمرا وربما لازمته طوال حياته لأنها بمثابة تجربة سيكلوجية . ترسبت فى عقله الباطن وأصبحت جزءا من كيانه النفسى والفكرى والعقلى . وهنا تكمن العلاقة الوثيقة بين الأدب والصوفية .

التجربة السيكلوجية

لاشك أن الأدب يتعامل مع مشاعر الانسان واحساساته ، بل يتخذ منها مادة لمعظم أشكاله الأدبية من رواية ومسرحية وقصيدة ، فالأدب يسعى لادخال الانسان هذه التجربة السيكلوجية التى يتطهر فيها وجدانه من كل الشوائب الدنيوية ويرى وحدة الكون فى ضوء جديد ، وكان أول مفهوم علمى لهذه النزعة الصوفية قد برز فى آراء أرسطو عن المشاعر التى يمارسها الانسان فى حضرة المأساة ، فالانسان ينسى ذاته فى مواجهة البطل التراجيدى لأنه يتعاطف معه بحكم الانسانية التى تجمعهما سويا وفى نفس الوقت يخاف من مصيره الذى ينتظره ولايستطيع منه فكاكا . وأثناء المرور بهذه التجربة السيكلوجية تتجسد القوى الميتافيزيقية التى لايستطيع الانسان ادراكها عن طريق حواسه الخمس ، ويدرك أن هذا

الكون لم يخلق عبثا ولكنه موجود طبقا لنظام صارم دقيق،
وان هذه الدقة لا بد أن تكون من صنع خالق تسمو ارادته
فوق ارادة البشر ، وبالتالي يرى الانسان نفسه على حقيقتها،
مجرد قطرة فى محيط متلاطم الأمواج ، وحياة هذه القطرة
تتمثل فى الاندماج الكامل فى مياه هذا المحيط ، وهذا
ما يعبر عنه المتصوفة بالاندماج الكلى فى الذات العليا .

وكما أن العمل الأدبى هو قطعة متجسدة من وجدان
الأديب ونستطيع أن نستمتع به دون معرفة شخصية
بالأديب كذلك العالم الذى نعيش فيه ، نحن نستطيع
الاتحاد مع صانعه دون أن نراه مرأى العين وذلك من خلال
صنع يده ، وفى هذا تختلف نظرة الانسان عن نظرة
الحيوان الى هذا العالم ، فالحيوان يستعمل العالم كما هو
بينما يسعى الانسان الى الارتقاء به الى الآفاق التى يحس
فيها أنه اقترب من أقرب مسافة من خالقه ، ويجب أن
يؤخذ الاقتراب هنا بمفهومه العقلى والفكرى والروحي
والنفسى وليس الاقتراب بمفهومه المكانى ، فالخواص
الظاهرة للواقع انما مرجعها الى عقل المدرك أو العارف ،
بمعنى أن الأشياء فى ذاتها ليست مكانية ولا زمانية ، بل
ظهورها لنا على هذا النحو يرجع الى طبيعة عقولنا التى
لا تستطيع أن تدرك الأشياء الا وهى حالة فى مكان وسارية
فى زمان ، ولذلك فالصوفية تحاول أن تتفادى هذا القصور
العقلى عن استغلال الملكات الروحية فى الانسان مثل
الحدس والالهام والشفافية والتركيز الشديد على

احساسات معينة بحيث يصل هذا التركيز الى أبعد الآفاق الممكنة . وهذا التركيز يعد الهدف الأساسي لكل عمل أدبي جيد ، لأنه يأخذ بلب القارئ أو المتفرج ثم يعمق احساسه فيما يختص بموقف أو موضوع معين ، ومن خلال هذا التعميق يستطيع أن يصل الى الفكرة الموضوعية التي تحكم هذا الكون ، فيزداد تعرفا عليها واطمئنانا اليها وحباً لها وبالتالي فإن هذا يوثق علاقته بالوجود لأنه يدرك موقفه تماما منه .

البدايات المبكرة

واذا حاولنا تتبع البدايات المبكرة للصوفية كمذهب فى الأدب الغربى لوجدنا أنها ترجع الى المسرحيات الدينية التى انتشرت فى العصور الوسطى وكانت تهدف أساسا الى الوعظ الاخلاقى والارشاد الدينى والتبصير بعواقب الخطيئة التى يغرى بها الشيطان الناس حتى يقبلوا على ارتكابها ، وغالبا ما كانت تحتوى هذه المسرحيات على أشعار هى أقرب الى الصلوات والابتهالات التى ترفعها الشخصيات الى الله طلبا للمغفرة ، وكان كتاب هذا النوع من المسرحيات حريصين على اشاعة الجو الدينى والروحى فى المسرح من خلال النص حتى لا يكاد يشعر المتفرج بالفارق بين المسرح والكنيسة ، وكانت الشخصيات لاتخرج عن القيام بأدوار الملائكة أو الشياطين . بمعنى أن الوجود الرمزي هو الذى سيطر على النص والتمثيل

حتى لا يحس المتفرج بالوجود الجسدى للممثلين مما قد يخرجهم عن الاطار الروحى والتجريدى للمسرحية ، وفى القرنين الحادى عشر والثانى عشر برز الجانب البراجماتى أو النفعى للصوفية فيقول ر . م . جونز فى كتابه « دراسات فى المذهب الصوفى » الذى نشر عام ١٩٠٩ : أن الفلاسفة والمفكرين الدينيين من أمثال سان برنار الفرنسى وسان آنسليم الانجليزى وريتشارد سان فيكتور قد أكدوا الفائدة العملية التى تعود على الإنسان فى حياته الدنيوية من جراء عشقه للذات الالهية ، فان حياته تخلو من القلق والضيق والهم والخوف لأنه اتحد مع القوة الجبارة التى تحكم هذا الكون بأكمله وعلى هذا فلا خوف عليه ، وهذا التطهير العاطفى يحدث أيضا بعد الانتهاء من مشاهدة الأعمال الأدبية الخالدة أو بعد الاطلاع عليها . فكل الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة بحكم الشكل الفنى الجميل الذى صبغت فيه هذه الاحساسات ، ومن هنا كان الصفاء أو الانسجام أو الراحة النفسية أو الشفافية الروحية التى تحدثها فينا مثل هذه الأعمال الأدبية . أى أن الهدف واحد بالنسبة للأدب كنشاط روحى وبالنسبة للصوفية كمذهب دينى .

وقد تبلور المذهب الصوفى بشكل أوضح - بعد المسرحية الدينية - فى أشعار دانتي وخاصة ملحمة الشهيرة « الكوميديا الالهية » ، وفيها تتحول الشخصيات الى أرواح هائمة بين الفردوس والمطر والمجيم ، والأشعار الى

ابتهالات وتساييح تدفع القارئ الى التأمل فى هذه الجلالة
السرمدية التى تحيط بهذا الكون ، وانتقل الأثر الصوفى
لدانتى بعد ذلك الى انجلترا حين تمثل فى مدرسة
الشعراء الميتافيزيقيين التى تزعمها الشاعر الانجليزى
الكبير جون دن (١٥٧٣ - ١٦٣١) ، وهى المدرسة التى
خلدت أشعارها بسبب اتجاهها الصوفى الذى أحدث ثورة
فكرية ودينية فى المجتمع الانجليزى فى ذلك الوقت ،
وكذلك نجد الأدباء الكلاسيكيين فى أسبانيا وقد تحمسوا
لتبنى هذا الاتجاه الأدبى الجديد وخاصة أنه كان متمشياً
مع الروح الكاثوليكية السائدة ، وما حدث فى أسبانيا
حدث سائماً فى فرنسا نظراً للتقارب الجغرافى والتشابه
العقائدى . خاصة وأن المدرسة الكلاسيكية التقليدية كانت
تسود البلدين وتنادى بأن الأصالة هى فى أحياء التراث
الدينى القديم حتى يتعرف الناس على مقوماتهم الروحية
والفكرية والقومية . وقد قاد هذا الاتجاه فى فرنسا معظم
الأدباء والمفكرين ابتداءً من سان فرانسيس الى فينيلون .

لنشوة الوجدانية

ويقول الباحث الفرنسى هنرى بريموند فى كتابه
« الصوفية بين الدين والأدب » : أن أثر المفكر الدينى
سان فرانسيس لم يقتصر على رجال الدين فى عصره من
أمثال سان بونا فينتورا بل امتد الى الشعراء من أمثال
فراجاكوين ، وهذا يدل على أن الأدب كان يواكب كل

التطورات التي تطرأ على التفكير الدينى . لانه أدرك أن رسالته يمكن أن تؤدي خدمة جليلة فى تخليص الانسان من كل اضطراباتة الداخلية التي تنشأ بفعل تقلبات الحياة اليومية . ولاشك فان السعادة المطلقة التي يمكن أن يحصل عليها الانسان تتمثل فى النشوة الوجدانية النابعة من عشق الذات الالهية ، والشاعر الذى يتمكن من اثاره هذه النشوة داخل قارئه هو الشاعر الحق الصادق مع نفسه ومع الآخرين . لانه لا يوجد هدف أسمى من السمو والارتقاء بالبشر بعيدا عن أدران الحياة الدنيوية وموبقاتها ، أما الشاعر الذى يداعب غرائز القارئ ويهددها فانه يحرص على تقييد الانسان داخل حدود دنيا الحيوان وقتل انطلاقات الروح وتطلعاتها عنده . ويؤكد سان فرانسيس وأتباعه أن لو تمكن البشر جميعا من الاتحساد بالذات الالهية وبلوغ هذه النشوة الوجدانية لتحول هذا العالم الى جنة ، ولكن المأساة أن الغرائز الدنيوية عند الانسان مازالت تشده الى دنيا الواقع المضطرب المؤلم وتمنعه من الحصول على الصفاء الذهني اللازم لبلوغ أعلى درجات التركيز والشفافية التي تتلاشى فيها الأنانية والكراهية والحقد والضعف والعنف والقلق والضيق والهم والملل والتشاؤم . . . الخ من المشاعر التي تنهش كيان الانسان وتحيل حياته الى جحيم . بينما نجد أن أول شرط للوصول الى مرحلة التجلي هو التخلص من كل هذه المشاعر المتناقضة والمشوشة .

وفي إيطاليا أدى الاتجاه الصوفي الى قيام حركة
الأخوة الفرنسيسكان التي امتدت بعد ذلك الى شبه جزيرة
أيبيريا على يدى المصلح الدينى والشاعر المشهور رامون
لال الذى قال أن الاتحاد المطلق بين المخلوق والخالق كما
تحتّمه الصوفية المثالية لا يؤدي الى نتائج نفعية كثيرة فى
الحياة العملية . ونادى بأن تكون النظرة الصوفية الى
حقائق الحياة أكثر نفعية عن طريق احلال ما أسماه
بالصدقة الصوفية محل الاتحاد الصوفى ، لأنه مهما اتحد
العاشق والمعشوق فسيظل الاثنان اثنين ولن يتحولا الى
واحد ، ونفس الوضع بالنسبة للعلاقة بين العمل الأدبى
والمثدوق فمهما بلغ هيامه وانبهاره به ومهما تحول العمل
الى قطعة من وجدان المثدوق فسيظل العمل الأدبى منفصلا
بكيانه عنه ويمكن لمثدوقين آخرين أن يقوموا بنفس المهمة ،
فعلاقة الحب والعشق والوجد لا تعنى تحويل الموضوع الى
ذات أو الإزدواج الى وحدة لسبب بسيط أن المتعة الروحية
تنبع من هذه الإزدواجية لأن العاشق يشعر بصدى عشقه
لدى المعشوق ولكن اذا تحول الاثنان الى واحد فسينتهى
الصدى وبالتالي الاحساس بالمتعة الروحية .

وفي المانيا تزعمت المذهب الصوفى فى الأدب امرأة
تدعى ميتشيلد عاشت فى مدينة مادجبرج ابان العصور
الوسطى واشتهرت بكتابها الشعرى الضخم : « نهر الضياء
النابع من السماء » ، وهو الكتاب الذى يقول عنه النقاد
أنه كان ذا أثر كبير على دانتي عندما كتب « الفردوس » ،

أحد الأجزاء الثلاثة المكونة « للكوميديا الإلهية » . وبعد
ميتشيلد جاء الآباء الدومينيكان بزعامة إيكهارت وسوسو
وطولر الذين حاولوا تطوير اللغة الأدبية المعبرة عن
التأملات الصوفية بحيث تتخلص من كل الشوائب الفجة
والرواسب الغليظة والتعبيرات الهابطة وتتحول إلى غلالة
شفافة تحيط كل الألفاظ والكلمات بإطار من النورانية
الباهرة . ونادوا أيضا باخضاع اللغة القومية للدراسات
المنهجية بحيث يمكن استخراج أعظم طاقاتها التعبيرية
حتى تسمو إلى مستوى التجربة الصوفية وتتمكن من
تجسيدها في أعمال أدبية خالدة . وقالوا أن لغة الشعر
لغة صوفية بطبيعتها لأنها تسمو فوق مستويات التعبير
اليومية وإن كانت تحتويها عن آخرها ، وهي لغة تستغل
الايقاع للوصول إلى درجات التعبير بالموسيقى ، والموسيقى
كما نعرف لغة تجردت من كل الاحتياجات الدنيوية
وشحنت بأسمى المعاني الإنسانية .

علم الجمال :

ولم تقتصر هذه الحركة على ألمانيا بل تبعتها تلاميذ
آخرون في الأراضي الواطئة وفرنسا من أمثال رويز بروك
وتوم كمبس ودينيس القرطاجي وجيرسون الذي أسسوا
حركة التكريس الحديثة سواء في الدين أو الأدب وقالوا
أنه إذا كان الدين هو تخصص رجل الدين فكذلك الأدب هو
تخصص الأديب وليس عليه أن يدس بأنفه في تفاهات

الحياة الدنيوية بل يكرس حياته لخلق الأعمال الأدبية العظيمة التي تمكن الانسان من ادراك خصائصه العليا .
وقد ساد هذا المفهوم القرن الخامس عشر بحيث أصبح تجسيد الجمال المثالي والعلوى هدف كل أديب . وأدى ذلك بدوره الى انشاء المدرسة الصوفية الجمالية التي تزعمها لويس دي جرانادا وخوان دي لوس انجيليس ودييجو دي استيلا ومالون دي تشيد الذين قالوا بأنه لا فرق بين الدين والجمال بمعناه الروحي والخالد أما الجمال الدنيوي فمؤقت وزائل ، وبمعنى آخر فالجمال هو جمال الجوهر وليس جمال المظهر ، ومع ذلك لم يرفض مالون دي تشيد الجمال الدنيوي كتعبير عن الجمال الروحي لأن العقل البشري مازال عاجزا عن ادراك الجمال الروحي بدون تذوقه من خلال الحواس الخمس ، ولكن هذا لا ينفى الحدود الفاصلة بين هذين النوعين من الجمال ، يقول مالون دي تشيد :

« انك اذا كنت تملك ختما ذهبيا يحمل صورة أسد ثم قمت بطبع الصورة على قطعة من الشمع ، فانه من الواضح أن كل التفاصيل الموجودة في الذهب ستنتقل الى الشمع ، ولكن مع اختلاف واحد هو أن الشمع سيظل شمعا بقيمته التافهة بينما سيظل الذهب ذهباً بقيمته الثمينة » .

وقد قام علماء النفس الصوفيون من أمثال سانتا نيريزا وسان خوان دي لاكروز بتحليل ما يحدث للروح عندما يخمد ذكائها وارادتها وقوتها تحت ظل « الليالي

المظلمة ، ثم عندما يغزوها الله بنوره وحقه المبين فتتوهج كالشعلة السرمدية ، وقد قال هؤلاء المفكرون والأدباء بأن الانسان لاجول ولا ارادة له طالما أنه منغمس في حياته الدنيوية ولكن بمجرد ان يرى نور الله عليه ان يسير على هداه ، وخير الأعمال الأدبية ما يجسد هذا النور لعين الانسان التي تتميز يقصر النظر في معظم الأحيان . وقد أدى هذا الاتجاه الأدبي الى ما عرف بعد ذلك باسم السكونية أو الاستسلامية أو السلبية التي ترى أن الانسان لا يملك أية ارادة وعليه أن ينتظر مصيره الذي يعتمد في شكله على مدى ارتباط الانسان بالذات العليا . وأى صراع درامى فى أى عمل أدبى هو صراع من أجل تشكيل هذا المصير على أحسن صورة ممكنة ولكنه ليس من أجل تغييره ، وقد برز هذا الاتجاه فى أعمال ميجيل دى مولينوس فى أسبانيا ومدام دى جيون فى فرنسا ، وقد عاصر هذا الاتجاه الصراع بين المحافظين والمجددين الذين دافعوا عن ارادة الانسان وحقه فى اختيار مصيره وهاجموا المعايير الصوفية الكلاسيكية التي تنادى بالرضوخ وانكار الذات ، وأصبحت الصوفية نوعين : أحدهما سلبى والآخر ايجابى ، والاتجاه الأخير ساد القرن الثامن عشر ونادى باتحاد القلب والروح حتى يعيش الانسان حياة متكاملة ، وقد تبلور هذا فى الأعمال الأدبية التي كتبها تشسترتون وبرنانوس وكلوديل .

انجلترا وامريكا

هناك كثير من الأعمال الصوفية فى الأدب الانجليزى مثل كتابات ريتشارد رول وجوليان نورويتش الذى كتب « روى الحب الالهى » ، والكتاب الذى لم يعثر على مؤلفه ويسمى « سحابة المجهول » وأشعار سبنسر المعروفة باسم « التسابيح » وأشعار هيربرت المعروفة باسم « الياقة العالية » ، وأشعار كراشو « القلب المشتعل » و « عيد ظهور الرب المجيد » والجريدة الصوفية التى أصدرها جورج فوكس ، وقصيدة فرانسيس تومسون « رسول العناية الالهية » ، وقصيدة جيرارد مانلى هوبكنز « حصاد الهشيم » . وعموما فقد وجد معظم المتصوفة الانجليز متعتهم فى تأمل الطبيعة التى تجسد صنع الخالق العظيم ، وهكذا مزجوا الروح بالجسد والمظهر بالجوهر والأرض بالسما ، وقد تجلى هذا الاتجاه فى قصائد الشاعر هنرى فون مثل « الليل » و « الداهيون الى عالم الضياء » وقصائد وردزورث وخاصة « تأملات عند مقبرة تينترن » . وأغانى وأساطير وليم بليك وكذلك أشعار شيللى . وانتقلت العدوى الى أمريكا بحيث نهضت فلسفة ايمرسون على أسس صوفية بعثة وكذلك أشعار امپلى ديكنسون .

وفى أواخر القرن التاسع عشر قامت نهضة صوفية عملت على احياء التقاليد الصوفية الكلاسيكية فى ايرلندا ، وكان لهذه النهضة طابعها المستقل عن الأدب الانجليزى عامة وشعره خاصة ، وقد ألقت بكل ثقلها فى الميدان المسرحى وقالت أن الصوفية الحديثة ترفض الواقعية كمذهب

أدبى لأن الأدب الذى يقتصر على تصوير الواقع هو أدب قاصر عن السمو بالإنسان ، وعلى الكاتب المسرحى أن يتجرد من كل شىء ماعدا الأهداف الأدبية والجمالية الخالصة التى لاتعتمد فى أساسها على الأفكار والأغراض السياسية والاجتماعية ، وبمعنى آخر يجب أن تكون المسرحية عملاً أدبياً خالصاً يسمو بالنفس البشرية ويعلو بها فوق تفاهات الحياة ، وقد تبلور هذا الاتجاه فى مسرحيات الايرلندى • ج • م • سنج وليدى أوجستا جريجورى ووليم بتلرييتس •

ومهما تغيرت أشكال الصوفية الأدبية على مر العصور فهى فى جوهرها واحدة ، فهى تسعى مثل باقى المذاهب الأدبية الى حياة أفضل وغد أجمل وإنسان أوسع أفقا ، ولذلك فهى مزيج من المثالية التى ترفض حدود الواقع والرضوخ له ، والرومانسية التى تكرم الإنسان الذى خلق على صورة الله ، والرمزية التى تجد فى كل شىء على وجه الأرض رمزا ومعنى ، والسيريالية التى تخترق حصار العالم المادى وتنطلق الى آفاق الشعور والفكر والخيال ، والتجريدية التى تجرد الإنسان من كل الاضطرابات والتفاهات وتركز بصره على معنى وجوده وهدف حياته ، والميتافيزيقية التى تؤكد الكيان الروحى للإنسان بجانب كيانه المادى • ولاعجب فى هذا المزيج المتعدد من المذاهب المختلفة لأن كلها واجهات مختلفة لجوهر الأدب الإنسانى الذى لا يكل فى البحث عن الإنسان الأفضل والعالم الأجل •

الإنسانية

الإنسانية من المفاهيم الأدبية التي يصعب تحديدها بزمان معين أو تتبعها في منطقة معينة أو ربطها برواد يعود اليهم الفضل في تحديدها ويلورتها كمذهب أدبي له ملامحه الخاصة وخطوطه العريضة التي تسهل مهمة التعرف عليه بين بقية المذاهب المتعددة . وهي أيضا لا ترتبط بمدرسة فلسفية محددة أو اتجاه عقائدى سواء كان سياسيا أو اجتماعيا أو اقتصاديا ، فقد اعتنق الإنسانية أدباء ومفكرون لاحصر لهم في جميع أقطار المسكونة دون استثناء وفي قرون مختلفة ، ولذلك يصعب حصرها وتضييق الحناق عليها كما يحلو للنقاد أن يفعلوا مع المذاهب الأدبية الأخرى، ورغم أنها تحمل من السمات المشتركة ما قد يدخلها في نطاق هذه المذاهب إلا أنه يستحيل معاملتها على نفس المستوى لأن هذه السمات المشتركة من الاتساع والانتشار

والتناقض الذى يرفض كل محاولة لمنهجتها وتقنينها .
فالصعوبة فى تحديد مفهوم الانسانية أنه بالاضافة الى
خصائصها الثابتة توجد خصائص متغيرة بتغير المكان
والزمان والحضارة والثقافة . . الخ ، وغالبا ما تتداخل
الخصائص الثابتة مع الخصائص المتغيرة بحيث يتعذر
الفصل بينهما وعلى هذا نجد أن المفهوم الاصلى للانسانية
يختلف اختلافا كبيرا من عصر لآخر ومن منطقة لأخرى .
وهذا الاختلاف نجده واضحا عند كل من الأدباء والمفكرين
من أمثال جون سالسبورى وبتراىك وبوجيو وفيتورينو
دافيلتر وليوناردو برونى ولورينزو فالماكيافيللى
وايرازموس وتوماس مور وبودى وكالفن ورايبيليه ومونتانيى
وهوكر وسبنسر وتشابمان وجونسون وميلتون .
ونفس الوضع بالنسبة للباحثين المحدثين الذين
اختلفوا فيما بينهم الى حد كبير عندما حاولوا وضع مفهوم
عام وثابت للانسانية فى الأدب وتحديد من من الأدباء
يستحق حمل لقب « أديب الانسانية » ولكن كل هذه
الاختلافات النوعية أحيانا والظاهرية أحيانا أخرى يجب
ألا تشتت انتباهنا بعيدا عن السمات المشتركة والمتبلورة
لمفهوم الانسانية فى الأدب ، وهى السمات التى ظلت
ثابتة منذ بدأ أفلاطون فى التعرف عليها حتى عصرنا
الحاضر . فالانسان هو الانسان فى كل زمان ومكان ويجب
عليه أن يبحث دائما عن معنى وجوده وحياته . ويجب ألا
يخاف من الوقوع فى الخطأ لأنه - أولا وأخيرا - انسان

وطبيعته ليست كاملة أو مطلقة وإن كان دائما يسعى الى الكمال . والحياة فى حد ذاتها شئ رائع وتستحق أن يعيشها الانسان بطولها وعرضها مهما احتوت على صراعات وتناقضات وآلام ، لأنه فى مقابل ذلك هناك الملذات والمتع والآمال . وبذلك تقف الانسانية كمذهب أدبى فى منطقة تقع بين المثالية الرومانسية المتفائلة والواقعية النقدية المتشائمة . فمن يريد أن يختبر الانسانية على حقيقتها عليه أن يطرح التفاؤل والتشاؤم جانبا وأن يواجه الألم ويتسلح بالأمل فى نفس الوقت ، أما ضيق الأفق والانحياز الى وجهة نظر مسبقة فلن يسمحا بأية نظرة شاملة تستطيع استيعاب كل تناقضات النفس البشرية . تلك هى السمات العامة للانسانية كمذهب أدبى ، ولكنها بمرور الأيام منذ أفلاطون اكتسبت كثيرا من الأبعاد والشروح ولكنها لم تخرج عن جوهرها ، لأن هذه الأبعاد والشروح لم تكن سوى تنويعات جديدة تضيف الى رقعتها ولا تتناقض مع طبيعتها .

التنوعات الجانبية :

كانت أول تنويعات على المفهوم الأفلاطونى للانسانية نتيجة طبيعية لحركة الاحياء والتنوير التى سادت أوروبا بعد خروجها من ظلام العصور الوسطى وضيق أفقها ، وتركز الاتجاه الانسانى فى الانكباب على دراسة التراث الأدبى الذى خلفته كل من اليونان وروما . وكان التراث

الأدبي في ذلك الوقت يشمل كل التيارات الفلسفية والثقافية والحضارية . وأعلن المفكرون والأدباء أن خير وسيلة لمعرفة النفس الانسانية بكل تناقضاتها هي العودة الى التراث الاغريقي والرومانى وتفتيح الذهن لكل ما هو جديد ومبتكر بصرف النظر عن القوالب الجامدة التي تعوق حركة التطور والتقدم . ولكن ذلك لم يحدث تماما لأن الاعجاب الزائد بالتراث الاغريقي والرومانى قد استحال الى قيد جديد يمنع كثير من الأدباء من الخروج عن حدوده . فقد أصبح هذا التراث مثلاً أعلى يجب أن يحتذى وكل شطط بعيد عنه ليس سوى العجز البين عن فهم النفس البشرية . وقد تبلور هذا الاتجاه فى المذهب الكلاسيكى فى الأدب ، وهو المذهب الذى اعتبر كل الأعمال الكلاسيكية التى خلدها تاريخ الأدب بمثابة التجسيد الحى للمفهوم الانسانى ، فالعمل الأدبى الخالد هو نتيجة طبيعية لمحاولته المخلصة لفهم الانسان ولذلك سيطر خالدا طالما أن هناك انسانية على وجه الأرض ، فالأدب الكلاسيكى ينظر الى الانسان فى مجموعه فلا هم شر خالص ولا هو خير خالص وانما مزيج معقد ونسبى من العنصرين . ولذلك فمهمة الأديب تتركز فى تعريف الانسان بذاته بالقاء الضوء العقلى الرزين والهادى عليها لأن الكلاسيكيين لا يشقون كثيرا بالعاطفة وشطحاتها فهي معوقة فى أحيان كثيرة لأنها تشتت الانتباه وتفقد الانسان قدرته على التركيز نحو الهدف ، والتطور الانسانى بدوره لا يمكن أن يركن اليها

لأنها قد تصيبه بنكسات متعددة بينما يعد العقل الانسانى الوسيلة الوحيدة التى تساعد الانسان على التقدم .
وكل ما يخرج عن حدود العقل يدخل بدوره فى باب
الهديان .

وطبقا لهذا المفهوم الذى بلوره الفيلسوف بوركهارت
وثبت دعائمه ، نجد أن الانسانية ، قد أصبحت مرادفا
لثورة المادية التى تقترب كثيرا من الاتحاد بحجة مهاجمة
كل الأفكار الدينية التى سادت العصور الوسطى ، وعلى
الانسان أن يهتم بالمادة قبل الروح لأنها الشئ الوحيد
الذى يستطيع ادراكه والسيطرة عليه . ويبدو أنه كان
هناك من الأقليات ذات النفوذ الاقتصادى فى أوروبا من
يحاول محاربة المسيحية باسم الانسانية ، وبالطبع لم
تكن هذه الأقليات تعتنق المسيحية ، أى أن الحرب الخفية
التي أعلنها اليهود ضد المسيحية بدأت مع نهاية العصور
الوسطى وتدهور سلطان الكنيسة الكاثوليكية بالذات ومع
هذا فقد نهض رجال الدين المسيحى المستنثرون فى ايطاليا
وفرنسا لمحاربة هذه الموجة العاتية من الشك وأعلنوا بكل
الوسائل أن العقيدة الالهية هى محور كل مفهوم للانسانية،
وهى عقيدة قادرة على استيعاب كل المفاهيم سواء تلك التى
سادت العصور الوسطى أو التى تحاول السيطرة الفكرية
على مقدرات عصر النهضة . وإذا بدت هذه العقيدة فى
عصر من العصور كما لو كانت قد فقدت صلتها بالحياة
اليومية فليس العيب فيها ولكن العيب فى العقول التى

أهملتها أو فقدت القدرة على استيعابها وهضمها . فالدين لا يقف ضد التنوير الثقافى والحضارى لسبب بسيط هو أنه الأصل والمنبع لكل تنوير جاء بعد ذلك ، ولا يمكن للأصل أن يتنكر للفروع الا فى حالة تنكر الفروع للأصل، ومهمة الأدب لا تنفصل عن مهمة الدين لأنها تسير فى خط مواز لها ، فاذا كان الدين يسعى الى خلاص الانسان برفعه فوق المستوى الحيوانى فالأدب يجسد هذه المهمة من خلال الأعمال الأدبية الرفيعة ، وخير دليل على هذه العلاقة الوثيقة هو الأسلوب الأدبى الرفيع الذى تجسده فى كل الكتب السماوية .

الملذات الحسية :

وهناك من حاول الربط بين الانسانية والحيوانية من أمثال لورينزو فاللا الذى قال أن الطريقة الوحيدة لكى يحقق الانسان انسانيته هى فى التمتع بكل الملذات الجسدية والحسية لأنها الشئ الوحيد الذى يستطيع الانسان لمسه وادراكه ، والأدب يجب أن يبلور هذه الحقيقة ، ولذلك فإن قصص بوكا تشيو المعروفة باسم الديكاميرون تعد الانتاج الأدبى المثالى الذى يجب على كل الأدباء أن يحذوا حذوه بما يحتويه من مناظر جنسية جريئة ، ويقول بعض النقاد أن هذا الاتجاه كان الأساس الذى نهض عليه الأدب البورنوجرافى فيما بعد ، وهو أدب الاثارة الحسية دون هدف يكمن وراءها وهذا الأدب

دعمته فيما بعد ترجمة الكتاب الهندي الفاضح المعروف باسم الكاماسوترا الى معظم لغات أوروبا ، وكان من آثار هذه الترجمة كتاب « الحديقة المعطرة » للرحالة الانجليزى ريتشارد بيرتون الذى عاش فى القرن الماضى . ولكننا اذا تتبعنا هذا الاتجاه فسنجد أنه يرجع الى الشاعر اللاتينى أوفيدوس الذى يزخر بلمحات من أشعار عمر الحيام . وكان أوفيدوس من الشعراء الذين يؤمنون بأن من حق الانسان أن يتمتع نفسه بالأسلوب الذى يناسبه حتى اذا لم يناسب الآخرين ، أى أن الغاية تبرر الوسيلة وهو المذهب الذى اعتنقه فيما بعد السياسى الايطالى ماكيافيللى وشرحه فى كتابه « الأمير » .

ودور الأدب بالنسبة لأصحاب هذا الاتجاه هو القيام بالتبرير الكافى لاتخاذ أسلوب معين من أجل بلوغ هدف مناسب ، أى أن الأخلاقيات والمثل العليا ليست فى الاعتبار لأنها شئ نسبى ويختلف من جماعة الى أخرى . وهذا لايعنى سوى قلب المعايير الانسانية كلها رأسا على عقب لأنه من المستحيل تحقيق انسانية جماعة معينة على حساب انسانية جماعة أخرى . فعندما أقام هتلر مثلا حكومة النازى وأعلن أن الجنس الأرى هو أسمى الأجناس البشرية والسلالات الانسانية ، كان قصده من هذا التطرف تدعيم غريزة حب العظمة فى الانسان الألماني بحيث يشعر أن تحقيق انسانيته لا يتأتى الا عن طريق اخضاع الجنسيات الأخرى التى تقل عنه فى الدرجة . وبالتالي فقد تحولت

كل الأعمال الأدبية التي كتبت في هذه الفترة الى مجرد دعاية صريحة لتمجيد الجنس الآري، ولم يدرك هتلر أو أنه تجاهل أن الانسانية لاتتجزأ وأنه اذا تطرف في تمجيد جنس معين فانه لايفعل الا شيئين : أولا أنه يمحو انسانية الجنس الذي يفضله لأنه يحول أفراده الى وحوش ضارية تفتك بالضحايا التي يرمى بها القدر الى طريقها وثانياً فانه يمحو انسانية الأجناس الأخرى التي يعتدى عليها لانه يحيلها سواء الى ضحايا أو عبيد .

سياسة اسرائيل :

وهذا ما تتبعه اسرائيل الآن في قلب العالم العربي ، فنجد الأدب الصهيوني المعاصر يمجّد العقلية الصهيونية ويؤكد لليهود في كل مكان وزمان أنهم شعب الله المختار ، وهذا ما يبلوره الأديب الصهيوني عجنون في كل رواياته، ومن المضحك المؤسف أن هذا الأديب العنصري قد حصل منذ سنوات قليلة على جائزة نوبل للأدب . وكل رواياته تزخر بالدعاية المسمومة غير المباشرة التي تنادي بأن الصهيوني أو الاسرائيلي أو اليهودي هو السوبرمان أو الانسان الأعلى الذي نادى به الفيلسوف الألماني نيتشه ، وهو الفيلسوف الذي كان يعد من ألد أعداء المسيحية ، ولأن انسانية اليهودي أفضل من انسانية أي جنس آخر فمن حقه أن يحققها عن طريق الاعتداء على الأجناس الأخرى وانتهاك انسانياتها ، وهذا ما ينادى به في الواقع كل من

التلمود وبرتوكولات حكماء صهيون . ولكن هذا الأديب الصهيوني العنصري المدعو عجنون لا يعلم أن التاريخ قد طمس معالم الأدب الألماني العنصري الذي كتب أثناء الحرب العالمية الثانية بمجرد انتهاء هذه الحرب . فالربون شاسع بين الانسانية بمفهومها الشامل الرحب والعنصرية بمفهومها المتحيز الضيق . وإن كان من حق الأديب أن يبلور العناصر القومية والمحلية للشعب الذي ينتمى إليه فليس من حقه أن ينادى بأفضلية جنس على آخر . وخاصة أن اليهود ليسوا جنسا بالمفهوم الانثروبولوجي بل انضموا في سلالات متعددة ولم تكن بينهم رابطة سوى الدين والتقاليد السرية التي يتبعونها ويثبتونها في أولادهم وأحفادهم جيلا بعد جيل ، والأدب الذي يتحول الى مجرد دعاية مباشرة أو غير مباشرة لعنصر معين ، محكوم عليه بالفناء مقدما ، فالانسانية ترحب بالقومية والوطنية والمحلية لأنها مزيج متناسق من كل هذه العوامل ولكنها تأبى العنصرية بكل قوة وإصرار لأن وجود العنصرية ليس سوى الامتهان الصارخ لبقية العوامل المشكلة للنسيج الانساني الشامل ، والأدب الانساني العظيم بدوره يبلور ويجسد هذا النسيج الانساني الشامل من خلال تحسس الخصائص الثابتة والأصلية لكل من العوامل القومية والوطنية والمحلية . ومن هنا كان الانبهار الذي يسيطر على أى فرد من أى شعب عندما يواجه عملا أدبيا رائعا قد يكون من انتاج أديب ينتمى الى شعب مختلف تمام الاختلاف

فى العقيدة والمناخ والروح والحضارة والثقافة والتقاليد والعصر . والأدب العنصرى لىس سوى جسما غريبا فى نسيج الأدب الانسانى سرعان ما يلفظه حتى لا يفقد عناصر الحيوية الاستمرار .

الحاسة الجمالية :

ولكن الاتجاه الصحى الذى سار فيه مفهوم الانسانية فى الأدب يتضح فى الرقى بالحاسة الجمالية عند الناس ، فهناك فارق شاسع بين اللذة الحسية المؤقتة التى تقترب من عالم الحيوان وبين الحاسة الجمالية الدائمة التى تسمو بالانسان الى مستويات روحانية بديعة ، فقد كان المفكرون المتزمتون فى العصور الوسطى يقولون أن التمتع بالجمال فى هذا العالم لا يخرج عن نطاق الخطيئة ، وأن هذا العالم لىس سوى مكانا كئيبا ومؤقتا للمرور به الى العالم الآخر . وكل ما قد يبدو جميلا على وجه الأرض لا يتعدى جماله الظاهرى فقط أما جوهره فهو القبح بعينه ، ولكن عندما شجع عصر النهضة والاحياء على دراسة الانسانيات بكل حرية اعتمادا على العقل الانسانى والاحساس الذى منحه الله للبشر ، واذا كان الله قد منحنا الاحساس بالجمال فلا بد أن يكون الجمال من خلقه ، واذا كان الدين يحارب التهلك والانحلال والابتذال فانه لا يعادى الاحساس بجمال الكون والطبيعة ، وهذا الاحساس بالجمال والتعاطف مع الطبيعة يمثل مضمونا خصباً للأعمال الأدبية . ولذلك

ازدهر الشعر فى عصر النهضة فى ايطاليا ثم فى فرنسا
وبعدما فى انجلترا واسبانيا ، وكذلك انتعشت الدراما
وظهر فى الأفق كتاب من أمثال شكسبير وبن جونسون
ومازلو ولوب دى فيجا وكالديرون وهولير وراسين وكورنى
وجولدن ، ويعد شكسبير خير شاعر مسرحى يمثل الروح
الانسانية فى مسرحياته وخاصة فى مسرحية « هاملت »
ففيها نجد الانسان واقعا بين شقى الرحى ، أعنى بين
قناعته بالواقع وتطلعه الى امثال ، ورغم كل التناقضات التى
تحتاج كيانه من الداخل والخارج فانه مازال يرى ويحس
بالجمال فى هذه الحياة التى جبلت على المتناقضات ، فهى
تحتوى على الخير والشر ، على الجمال والقبح ، على الصدق
والكذب ، على الاصاله والزيف ، على الحب والكراهه ، على
التعاون والصراع ، على الايمان والشك .. الخ ، ويبدو
أن النسبية التى تحكم حياتنا هى التى تشكل احساسنا
بقيم الجمال والخير والحق ، فلو لا القبح والشر والباطل
لما أدركنا معنى الجمال والخير والحق ، وعموما فالانسان
قادر على الخير بسبب الارادة التى منحها له الله والتى تمكنه
من التحكم فى سلوكه وتقرير مصيره ، لأن فى امكانه
الاختيار بين الخير والشر .

والتناقض بين الجمال والقبح ، بين الخير والشر ، بين
الحق والباطل طبيعة أصيلة جبل عليها الانسان ولا مفر
منها ، بدليل أنه يخضع لغريزتين فاهرتين : الاولى هى
غريزة حب الذات والمحافظة عليها والثانية هى غريزة حب

النوع والمحافظة عليه أيضا . والغريزتان متناقضتان في جوهرهما . الأولى تجبر الانسان على السلوك الانانى الذى ينبع منه كثير من المتاعب والشروور بينما الثانية تدفع الانسان الى التضحية وحب الأولاد ورعايتهم حتى يشبوا عن الطوق ، وهذه المحبة - مادامت موجودة وأصيلة - يمكن أن تمتد لتشمل الانسانية كلها . ولذلك فالسلوك الانسانى يتشكل طبقا لتغلب احدى الغريزتين على الأخرى، وهذا التغلب بدوره يخضع لعوامل الوراثة والبيئة وظروف التكوين النفسى والاجتماعى للفرد . ولذلك فالنفس الانسانية هى مزيج من التناقض بين الفرض والاختيار ، بين الجبر والحرية ، بين المسئولية والارادة ، بين المجموع والذات . وشخصية هاملت فى مسرحية شكسبير خير مثل يبلور هذه الحقيقة المعقدة ، فلم يكن تردد هاملت فى اتخاذ قرار فيما يختص بمقتل أبيه الملك على يد عمه سوى نتيجة طبيعية للصراع الانسانى بين الخوف والاقدام ، بين التردد والتصميم ، بين التفكير والتنفيذ ، يقول هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الثانى لصديقيه روز نكراتس وجيلدمشتيرن :

« فى الآونة الأخيرة فقدت روح المرح لسبب لا أدركه. بل وبلغ بى الملل حدا زهدت فيه ممارسة كل هواية محببة الى قلبى ، وقد ناءت روحى بعبء باهظ من الهموم حتى ليسدو لى الاطار البديع الذى يحيط بالأرض وقد تحول الى صخرة صماء جرداء تكاد تطمس معالم وجودنا ، أما هذه

القبة البراقة ، قبة الهواء ، هذا الأفق الرائع المحيط بنا ،
بل هذا السقف الشامخ المرصع بالنار الذهبية ، انه تحول
لى مجرد طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة .
ما أروع هذا الانسان ! ما أعظم عقله ، وما أسمى ملكاته ،
وما أكثر وجوهه وطرقه ! نعم ! ما أصدق أعماله وأروع
أفكاره ، هو كالملاك عندما يتحرك ، كالاله عندما يفكر ،
فهو زينة الدنيا وهو أكمل الحيوان ، ومع فمازلت أفكر فى
هذا الجوهر المصنوع من تراب ؟ كلا ، أنا لا أجد فى الرجل
سعادتى وحتى الآن لم أعثر على ضالتى فى المرأة ،

تلك هى خلاصة المذهب الانسانى فى الأدب ،
فالانسان مزيج رائع من المتناقضات . يجمع بين الخير
والشر ، بين خلود الآلهة وفناء البشر لأنه من التراب والى
التراب يعود ، تتجلى العبقرية فى أفعاله وأفكاره ومع هذا
فمازال يسلك سلوك الوحوش الضارية فى انحطاط
شهواته ورضوخه لحواسه الحيوانية ولحتميات البيئة التى
تحيط به من كل اتجاه . ولذلك يستحيل الهواء النقى
المنعش الى طبقات كثيفة من الأبخرة الفاسدة الموبوءة .
والحياة لن تخلو يوما من الصراع بمختلف أشكاله وعديد
أنواعه لأن جوهرها هو الصراع .

الصراع الدرامى

وعلاقة الأدب بالمذهب الانسانى وثيقة من حيث
أنه يجسد الصراع الذى جبلت عليه الحياة الانسانية ،

ولذلك من النادر أن نجد عملا أدبيا ناضجا يخلو مما يسميه النقاد بالصراع الدرامي الذي يجعل الحياة تسرى في شرايينه ، ويدون هذا الصراع الدرامي يتحول العمل الأدبي الى مجرد سرد وصفى أو تقرير مباشر عن حالة أو وضع معين ، وعندما يقول أرسطو أن الأدب تقليد للحياة . فلا يعنى أنه مجرد صورة مكررة لها ، والا استغنى عنه الناس لأنهم يفضلون الأصل دائما على الصورة وماداموا يملكون الأصلي فلا حاجة بهم الى الصورة ، وانما تنهض ضرورة الأدب وحيويته على أنه يساعد الانسانية على تحقيق التناغم والاكتمال عن طريق تقديم صورة للانسانية في أقصى درجات الاكتمال الذى يبلغ حدود المثالية الممكنة . وهذه الصورة ليست تكرارا ولكنها تجسيد معادل لمفهوم الانسانية المجرد ، والتناقض الذى جبلت عليه الانسانية يجعلها في معظم الأحيان ناقصة رغم سعيها الدائم نحو الكمال . هنا تبدأ مهمة الأدب - أى بعد أن تبلغ الحياة الانسانية أقصى آمادها وأغنى امكانياتها - فالعمل الأدبي يخلق معادلا موضوعيا للطبيعة الانسانية كما يجب أن تكون ، أى عندما تحقق أعظم انجازاتها نحو الكمال ، وفى هذا يتفق كل من أرسطو و ت . س . اليوت عندما يؤكد الاثنان - رغم الفارق الزمنى الشاسع بينهما - أن العمل الأدبي يحقق كمال الطبيعة الانسانية ويجسده عن طريق الهارمونية البديعة التى تربط بين أجزائه الداخلية وبين شكله الخارجى ، وتكون النتيجة أن يصبح لدينا معادلا

موضوعيا مجسدا للطبيعة الانسانية ورغم أنه معادل الا أنه أكثر اكتمالا من الطبيعة الانسانية التي تعد مجرد المادة الخام التي يتشكل منها العمل الأدبي فيما بعد .

ولا يقصد أرسطو بالهارمونية البديعة مجرد المهارة الحرفية أو الصنعة الفنية التي لاتخرج عن حدود الشكل الظاهري ، فاذا كان أرسطو يرى أن طبيعة الانسان لاتتكون من مجرد شكل ظاهري يعرفه الناس به ، فالانسان شكل ومضمون ، أو مظهر وجوهر في نفس الوقت ولا يمكن الفصل بين الاثنين لاستحالة الفصل بين الجسد والروح على سبيل المثال ، ونفس الوضع ينطبق على العمل الأدبي الذي يحتوى على الصراع الدرامي الحى والحبكة المنطقية المتسقة والشخصية الناضجة المتبلورة والفكر الانساني الرحب ، وهذه كلها عناصر تناغم بحيث تجعل من العمل الأدبي وحدة عضوية زاخرة بالتفاعل والحياة المثالية التي يجب أن تحذو حذوها الحياة الانسانية ، ولذلك فان أرسطو يضع الأدب خاصة والفن عامة فى درجة أعلى وأسمى من الواقع الانساني ، وبمعنى آخر فان الأدب ليس مجرد تقليد للحياة وانما بلورة وتنقية لها وعليها أن تقوم بتقليده حتى تسمو الانسانية الى آفاق لم تبلغها بعد .

فالأدب ليس مجرد زخرف خارجى لجوهر الحياة وطبيعة الانسانية ولكنه تحسين وتهذيب وتنقية لها من الشوائب والرواسب والزوائد والنتوءات التي تعتور جمالها وتفسد مظهرها وتؤثر على جوهرها .

العقل الانساني

والأدباء والمفكرون الذين يعتنقون المذهب الانساني يعتقدون اعتقادا جازما بأن التناقض الموجود في النفس الانسانية بين العقل والعاطفة يجب أن يحول الى طاقة بناءة عن طريق استغلال امكانياته وتوجيهها الى ما فيه خير الانسانية ، فالعقل قد يكون جافا وباردا في بعض الأحيان بينما نجد العاطفة ملتهبة ومندفة في أحيان كثيرة ، ولكن عندما يمتزج الاثنان ببعضهما فان التناغم بينهما يجعل الانسان أكثر نضجا واقبالا على الحياة وأعمق فهما وادراكا لها . ولذلك يجب على العقل أن يكبح جماح العاطفة اذا حاولت ركوب أجنحة الشطط بينما يتحتم على العاطفة أن تجعل الدفء يسرى في كهوف العقل المضيئة بأنوار باردة، والعمل الأدبي بدوره يوضح لنا هذا المزيج الرائع بين العقل والعاطفة ، فاذا كان الأديب يستغل كل امكانيات عقله وفكره في تشكيل عمله الأدبي فانه يتحتم عليه في نفس الوقت أن يترك عواطفه الانسانية تتدفق في حنايا الشكل الأدبي الجديد لكي تضج بالحياة ، والا تحول العمل الأدبي الى مجرد معادلة رياضية باردة ، بل أن بعض فلاسفة الفن والجمال من أمثال روبين جورج كولنجوود ، يعتقدون أن مهمة العالم الرياضي والفيزيائي لا تخلو هي الأخرى من العاطفة ، اذ أن العالم الرياضي انسان في المقام الأول قبل أن يكون عالما يعتمد أساسا على العقل البارد والفكر المجرد والمنطق الموضوعي ، ولاشك فان ارشميدس

عندما اكتشف نظريته الجديدة في الحمام وخرج صائحا
بقوله كالمجنون : وجدتتها ، وجدتتها ، لدرجة أنه نسي
أن يرتدى ملابسه ، لاشك أن العاطفة الجارفة كانت تهز
كيانه من أساسه . أى أنه لا يمكن لانسان أن يتنكر
لانسانيته مهما تطرف في كبت أحد جوانبها داخله .
وهذا بدوره يؤدي بنا الى علاقة الذات بالموضوع .
فالانسان يفكر في ذاته ويشعر بها كما يفكر في الآخرين
ويشعر بوجودهم .

فكما أن الانسان يعتمد على ذاته في ادراك الحياة
المحيطة الا أنه يدرك جيدا أن الانسانية لا تتشكل الا من
خلال الموضوع ، فاذا تخيلنا انسانا يعيش لوحده تماما
في جزيرة نائية فاننا لانستطيع القول بأن مفهوم الانسانية
الشامل يمكن أن يوجد على أرض جزيرة مثل هذه . وقد
حاول الروائي الانجليزي دانيال ديفو معالجة هذا المفهوم
في روايته الشهيرة باسم « روبنسون كروزو » التي
نجد فيها البطل يتحرق شوقا للقاء بنى جنسه بعد أن
تعطمت سفينته وألقت به الأمواج على سطح جزيرة
مهجورة ، فكما أن الانسان يحب ذاته ويحافظ عليها من
كل مكروه فانه يدرك أن تحقيق هذه الذات لا يمكن أن
يحدث الا من خلال الموضوع الذي يتجسد في الآخرين .
فهو يشعر بانسانيته عندما يجد صداها عند الآخرين ،
والعلاقات بين الشخصيات في المسرحيات والروايات
والقصص القصيرة خير تجسيد لوسائل الاتصال بين

البشر . ونوعية هذه العلاقات تؤثر على الشكل الذى يتخذه العمل الأدبى لأنها تحدد المواقف ومجرى الأحداث ، والمحصلة النهائية لكل هذا هى تمكن القراء أو النظارة من التعرف على ملامح النوع الانسانى من خلال العمل الأدبى المجسد لها . ومعظم الأعمال الأدبية بل ونستطيع الجزم بأنها كلها دون استثناء تبلور لنا صراع البشر من أجل انسانية أفضل : وهنا تكمن وظيفة الأدب الحيوية والخطيرة ، فهو الوسيلة التى تتحسس الامكانيات المؤدية الى عالم أجمل ووجود أفضل ، ولذلك يقول النقاد أن الشخص الذى يتذوق الأدب أفضل من ذلك الذى لا يهتم به ، لأن الأدب هو التجربة النفسية الفعالة لبلوغ النضوج الانسانى .

نحو انسان افضل

ويؤكد كل من روبين جورج كولنجوود و ١٠ ١ . ريتشاردز أن تذوق الأدب خاصة والفن عامة شرط أساسى لنمو الانسان الناضج الذى يستطيع أن يستخدم عقله وأن يوظف احساسه فى استيعاب الظروف المحيطة به وفى فهم البشر الذين يعيش وسطهم ، فالأدب ليس مجرد هروب أو تسلية ولكنه وسيلة لمحافظة الانسان على توازنه الانفعالى والفكرى ، لأنه يمنحه سعة الأفق ورحابة الصدر وبعد النظر وعمق البصيرة ، أى أنه ينمى القدرة العقلية عند المتذوق عندما تنتقل اليه تجربة الأديب الفكرية والوجدانية بكل أبعادها ، والعمل الأدبى الناضج يحمى

الانسان من تشتيت طاقاته ، وذلك أعظم خطر يتهدهده ،
عن طريق ما يتطلبه التذوق وممارسته من تركيز وتجميع
لقواه يصعب عليه أن يحققهما أثناء حياته العادية ، فالأدب
هو وسيلة تمكن المجهود الانساني من الاستمرار على نحو
أكثر دقة منه في ميدان العلم ، والأدب يجب أن يتنبأ
بإنسان الغد لا يكشفه عن الغيب ولكن بإبلاغ القراء أسرار
قلوبهم ، بغير مراعاة لشعورهم بالكدر ، ولكن ما يفصح
عنه ليس أسرار الأديب الخاصة ، فباعتباره لسان حال
الجماعة الانسانية فانه يفصح عن أسرار هذه الجماعة ،
والسبب الذي جعلها في حاجة اليه هو عدم ادراكها ادراكا
كاملا مكونات صدرها ، وهي عندما تفشل في هذه المعرفة
الانسانية الضرورية فانها تضل الطريق تماما . والأديب
لا يصف الدواء ولكنه يقدمه فعلا ، فالعلاج هو العمل الأدبي
ذاته ، والأدب هو الدواء لا يشبع مرض يصيب الروح ،
أى فساد الوعي الانساني .

ومن المؤكد أن الشخص الذي يتذوق الأدب أكثر
أخلاقيات من ذلك الذي لا يبالى به ، ولنتخذ مثالا من
الطبيب الذي يتذوق الشعر مثلا وزميله الذي ينظر الى
الفن على أنه مضيعة للوقت ، فالأول ينظر الى المريض
المخدر بين يديه على مائدة العمليات على أنه انسان له طموح
وآمال وحب للانسانية وعشق للجمال وعليه أن يبذل كل
ما في وسعه لكي لا تنطفئ هذه الشعلة المقدسة ولكي
تستمر الحياة الانسانية بكل جمالها وروعيتها ، أما الطبيب

العملى الذى لا يعير للتذوق الفنى التفاتا فانه ينظر الى مريضه فى غرفة العمليات على أنه جثة حية قد تكتب لها الحياة أو قد تموت لأن هناك حاجزا بين الطبيب والمريض بحيث لا يجمع بينهما الشعور بالانسانية ، فالطبيب مجرد طبيب بحكم وظيفته العملية والمريض مجرد مريض بحكم ظروفه السيئة . ومن هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للأخلاق الانسانية المتمثلة فى الحب والعطف والحنان والرقّة والذوق وبدونها ينتفى مفهوم الانسانية من الحياة التى يمكن أن تتحول الى مجرد غابة مليئة بالوحوش الضارية ، فالأسد لا ينظر الى الغزال الشارد فى الغابة على أنه عضو وزميل له فى المملكة الحيوانية ولكنه فى نظره مجرد وجبة شهية من اللحم الطازج والطرى ، ولذلك فالاحساس بالانسانية يسمو فوق الاعتبارات العملية والنفعية والأنانية المؤقتة ، وفى هذا يقول النقاد وفلاسفة الأخلاق والجمال أن الفن هو الوسيلة الوحيدة التى تربط الناس فى وحدة وجدانية قوية بصرف النظر عن اختلاف مشاربهم ، لأنه يوضح لهم سمو الانسانية وجمال الحياة ومعنى الوجود بل ويضاعف من ادراكهم لكل هذه العناصر الحيوية ، وبالتالي فان الأخوة والحب والتعاون يسيطر على العلاقات الانسانية بينهم وذلك من أجل خلق عالم أجمل يعيش فيه انسان أفضل .

الفن للفن

يقول ر.ف. ريجان في كتابه « أصول نظرية الفن للفن » أنه من الصعب تحديد بداياتها الأولى بمطالع القرن العشرين ، لأن فكرة « الفن للفن » كانت تقف بالمرصاد ضد أى محاولة لجعل الفن مجرد وسيلة تنتهى قيمتها بمجرد تحقيق الهدف منها فى حياتنا اليومية . وان كان الناقد الانجليزى ا . س . برادلى قد حاول بلورة فكرة « الفن للفن » عندما نادى عام ١٩٠١ بأن الشعر الجيد هو الذى يكتب من أجل الشعر فقط ، أما فيما عدا ذلك فيمكن أن يعد أى شيء آخر الا الشعر ، فان اتجاه « الفن للفن » كان ملازما للأدب الانسانى منذ عصوره المبكرة والتي غالبا ما تحدد بداياتها بأشعار هوميروس الشاعر الاغريقى القديم . فقد بدأت الفكرة تتردد على أذهان النقاد والفلاسفة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التعليم فقط ،

وسيطر هذا الاتجاه على أفكار الكتاب والشعراء الاغريق حتى بلغ قمته في الأشعار التي كتبها هيزيود في القرن الثامن قبل الميلاد والتي أطلق عليها اصطلاح الشعر التعليمي .

وكان أرسطو أول من هاجم هذا الاتجاه الذي يحيل الشعر الى خطابة ووعظ وارشاد مما يسلبه صفة الخلق الفني ، وقال أرسطو أن العقل غير الناضج الذي يفتقر الى ملكة الابتكار هو على استعداد دائم لأن يتلقى الحكمة عن الآخرين ، اما اعمال الفكر فليس من مهمته على الاطلاق . وقد تكلم أرسطو بالذات عن الشعر لأنه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال المتعاقبة في اليونان القديمة ، فعن طريقه يتعلم الصبية كل شيء عن الدين والآلهة ويحاولون تقليد الأبطال الذين يرد ذكرهم في الملاحم والقصائد الدرامية والغنائية ، حتى أساليب الحكم والقيادة العسكرية يمكن تعلمها من ملاحم هوميروس ولكن أفلاطون يهاجم هوميروس لعدم اهتمامه بالجانب الأخلاقي في ملاحمه ، فيقول أن دموع أخيل وندبه حظه العاثر يمنعه من أن يكون نموذجا تحتذيه الأجيال القادمة ؛ وعلى هذا فان أشعار هوميروس ذات تأثير سيء يؤدي الى الاضطراب النفسي والتشتت العاطفي ويقضى على نضوج الأفراد في سن مبكرة . ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس بالنفي من جمهوريته المثالية . وفي القرن العشرين هاجم الناقد الايطالي كروتشي نظرية أفلاطون بأنها أسوأ هجوم على الفن لأنها تجرده من أهم

وظائفه الجمالية ، لأن التعليم هو هدف أنشطة أخرى في حياتنا . فهو مبروس لم يكتب دراسات في الأخلاق أو أساليب الحكم أو الفنون العسكرية ولكنه كتب شعرا ، بمعنى آخر أنه خلق فنا ولم يدع هو نفسه أن وظيفته كانت تتعدى هذه الحدود الفنية الخلاقة .

القيم الجمالية

وفي كتاب « فن الشعر » يؤكد أرسطو القيم الجمالية التي نتذوق الشعر من أجلها ؛ أما الجانب التعليمي والأخلاقي فيجب ألا يكون هدف الشاعر بآية حال من الأحوال . وقد هاجم أرسطو فكرة أفلاطون التي تقول أن الأبطال التراجيدين يجب أن يكونوا مثاليين في تصرفاتهم حتى يحزنو المتفرجون حزنهم ، فطبقا لأرسطو نجد أن العنصر المأساوي في شخصية البطل الدرامي نابع من كونه إنسانا يحمل داخله كل تناقضات النفس البشرية من ضعف وقوة ، من جبن وشجاعة ، من خسة ونبل ، ولولا نقاط الضعف البشرية التي تعتور كيانه لما أصبح بطلا مأساويا على الإطلاق لأنه سوف يعجز عن إثارة تعاطفنا معه وخوفنا عليه لعدم انتمائه إلى عالمنا الواقعي الزاخر بالعجز البشري . وفي الفصل الخامس والعشرين من كتاب « فن الشعر » يقول أرسطو أنه مهما كان الجانب التعليمي والأخلاقي مهما وبارزا ومسيطرًا فإنه لا يمس جوهر القصيدة التي تمتاز بالجودة الفنية والشكل الجمالي .

ومع اندثار الامبراطورية الاغريقية وانتقال مركز
الثقل الى الامبراطورية الرومانية بدل اتجاهاتها العملية
والنفعية سيطر الاتجاه التعليمى على الادب مرة أخرى
وخاصة عندما أصدر الشاعر اللاتينى هوراس كتابه
« فن الشعر » وأكد فيه أهمية الجانب التعليمى فى الشعر
بالإضافة الى عنصر الامتاع والتسلية ، لكن التعليم يأتى
فى المقام الأول أما الامتاع فمجرد وسيلة لتوصيل التعليم
والتوجيه والتهديب والارشاد الى ذهن القارئ حتى يعمل
بما جاء فى القصيدة من نصائح ووعظ أخلاقى . ويعد
الشاعر لو كريتاس أول من وضع الميثاق التعليمى فى
الادب محاولاً خلق نظرية عامة عندما قال :

« عندما يشرع الأطباء فى اعطاء جرعات الدواء الى
الأطفال فانهم يطلون طرف الكوب بعسل النحل حتى
يخدعونهم بهذا المذاق الحلو فى أفواههم بينما تتسلل
جرعة الدواء المر الى الداخل دون الاحساس بها ، وهذا
الحداغ مفيد وعملى لأن الهدف منه هو تمكين الأطفال من
استرداد صحتهم . ونفس الوضع ينطبق على المضمون
الفلسفى التعليمى الذى تحنويه القصيدة ذات الجرس
الجميل والصور الخيالية البديعة فالقارئ العادى لا يحتمل
هضم هذا المضمون الفلسفى واستيعابه لجفافه ومرارته .
هنا تبرز قيمة المذاق الحلو للشعر الذى يمكنه تغليف
الفلسفة المرة بطبقة حلوة من الخيال والموسيقى » .

العصور الوسطى

وقد ظل هذا الاتجاه الفلسفى سائدا قرونا طويلة ، واصطلح كثير من الشعراء على أن الشعر هو خادم الفلسفة الأخلاقية والارشاد التعليمى ، وبالطبع فان العصور الوسطى التى عرفت بتزمتهما وتجاهلها التام لآراء أرسطو الناضجة قد تبنت هذا الاتجاه وخاصة فى مجال الوعظ والارشاد الدينى . ومع هذا فلم تعد العصور الوسطى وجود الذين يتذوقون الفن من أجل قيمه الجمالية ، بحيث نجد القديس أوغسطينوس يؤكد فى كتابه « النظرية المسيحية » على المتعة الفنية التى تذوقها فى الأسلوب الأدبى الذى كتبت به الأناجيل وفى نفس الوقت يكتب دانتي فى خطاب الى صديقه كان جراندى سكالا يقول أن الفلسفة التى نهضت عليها « الكوميديا الالهية » تتركز فى الجانب الأخلاقى كمجرد وسيلة لبلوغ السعادة الانسانية ، فالسعادة هى هدف أى عمل أدبى رفيع وليس التعليم المباشر كهدف فى حد ذاته . والشعر الذى يتوقف عند حدود التعليم والارشاد لا يمكن أن يكتب له الخلود .

ورغم تطور النقد الأدبى فى القرن السادس عشر إلا أنه لم يتغلب على الاتجاه التعليمى العملى النفعى فى الأدب ، فلم يتمكن نقاد هذا العصر فهم نظرية أرسطو واستيعابها ، وهى النظرية التى تؤكد أن التظهير النفسى النابع من الاتساق الداخلى الذى يتبع قراءة الشعر الجيد ،

هو هدف أى شاعر مجيد يؤمن بالحدود الفاصلة بين التوجيه المباشر والنصح العملى وبين الخلق الفنى والتشكيل الدرامى ، فالتجربة الفنية أكثر شمولاً من تنفيذ التعليمات التى تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ ، أما التجربة الفنية فتشمل الاستقبال والاحساس والتأثر والفهم والادراك الواعى واللاواعى ثم الارسال على هيئة نظرة جديدة الى الكون والأحياء يتبعها سلوك يعيد تشكيل شخصية قارئ الشعر من جديد . هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية فى حياتنا اليومية ، فهو يعيد بناء الكيان الانسانى بدون اصدار أوامر وتعليمات خاصة بمواصفات هذا البناء . ولكن نقاد القرن السادس عشر لم يتمكنوا من فهم هذا ، بل أنهم نسوا أن هوراس نفسه قد أضاف عنصر الامتناع الروحى والنفسى الى الجانب التعليمى ، بحيث نجد الشاعر تاسو يؤكد أن المتعة الفنية مجرد وسيلة مؤقتة لتوصيل الفائدة العملية المرجوة من القصيدة ، والجزء الأول من كتابه « مناقشات حول القصيدة الملحمية » يعيد ما كتبه الشاعر لو كريتاس من قبل ، فهو يقول بعد مناقشة طويلة لآراء هوراس أن :

« القصيدة الملحمية تهدف أولاً وأخيراً الى الفائدة العملية فى الحياة اليومية ، أما التجربة الفنية فمجرد متعة عابرة . ولو استطاع الشعر أن يصل الى الناس بدون هذه المتعة لما كانت لها أية ضرورة بالمرّة ، ولكن لأن الانسان لم يصل بعد الى مرحلة النضوج العقلى التى تمكنه من

استيعاب المضمون الفلسفى فى أية قصيدة فان الشاعر
مازال يلجأ الى هذه الحيل التى تتمثل فى إثارة الخيال
واستغلال الصوت والصورة . ولهذا يمكننا القول بأن
هدف كل أنواع الشعر هو الحصول على النفع من خلال
المتعة . وعلى هذا فالشعر كان دائما خادما للفلسفة المطيع .

ويتفق الشاعر الانجليزى فيليب سيدنى مع تاسو
فى أن الشعر هو تعليم ممتع ولكن الشاعر كاستيلفثرو
يمثل نغمة معارضة لروح القرن السادس عشر عندما يتفق
مع أرسطو ويضيف مرارا أن الهدف الرئيسى من الشعر
هو الامتاع وتجديد النفس البشرية ، وإعادة صياغة عقول
الجمهرة العريضة من البشر البسطاء العاديين عن طريق
المتعة الفنية وليس بتوجيه التعليمات الساذجة والأوامر
المباشرة .

ثورة الفن

يقول س . ر . ديكور فى دراسته « الثورة الجمالية »
أن تأكيد الشعراء التعليميين على مدى العصور على الفائدة
التعليمية المرجوة من الشعر ليدل دلالة واضحة على أنها
شئ دخل على طبيعة الفن ذاته ، فلو كانت هذه الفائدة
تنتمى عضويا الى التقاليد الفنية للشعر لما احتاجت الى كل
هذا التأكيد ، ولذلك عندما يهل القرن السابع عشر يؤكد
بيير كورنى أن الهدف الأساسى من الشعر المسرحى هو
المتعة الفنية ، بل أن الفائدة العملية للشعر تكمن أساسا

فى هذه المتعة التى لا يستطيع الانسان الحصول عليها سوى من الأدب . ولذلك فالجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفع العملى هو من باب السفسطة . ويضيف كورنى فيقول أن النفع ينتفى فى غياب المتعة أما المتعة فلا تنتفى فى غياب النفع . ويتفق الشاعر الانجليزى درايدن مع كورنى عندما يحدد فى « مقال عن الشعر المسرحى » أن أية مسرحية جيدة تعتمد على المتعة والتعليم لكل أبناء الجنس البشرى .

وبمرور الزمن ازداد الهجوم على الجانب التعليمى للفن ، يقول وردزورث فى مقدمة « الماويل الغنائية » أن الشاعر يكتب تنفيذاً للالتزام واحد فقط ، وهو امتاع القارئ الذى يعرف المعلومات التى تحتويها القصيدة مقدماً ولكنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل ، ومن هنا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشعرى وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفاً لدى القارئ . ويضيف الشاعر شيللى الى وردزورث فى مقدمة « بروميثيوس طليقا » أنه يمقت الشعر التعليمى من صميم فؤاده ، وأن هدفه كشاعر يتمثل فى رفع درجة الحساسية لدى القارئ العادى بحيث يتمكن من تذوق هذا العالم السحرى المصنوع من مادة الخيال ، عندئذ يستطيع أن يحب ويتذوق ويأمل ويثق ويتحمل كل ما تأتى به الأيام ، وهذه هى النتيجة الأخلاقية التى ينتفع بها القارئ فيما بعد . فالتجربة الشعرية ترسب فى وجدانه وتصير بمثابة بذرة

تحت السطح تظهر ثمارها ولكننا لانراها . ويؤكد شيللى أنه بدلا من أن تقول القصيدة ماذا يجب أن نفعل لكى نرتفع بمستوانا الانسانى ، فانها ترتفع بالفعل بهذا المستوى عن طريق اثاره الانفعالات السامية التى تستوعب البشرية كلها فى وحدة رائعة .

تلك كانت البدايات الأولى لحركة « الفن للفن » ، وهى محاولات هدفت الى استقلال الفن عن بقية الأنشطة الحياتية اليومية حتى يقوم بدوره المبرز ، وفى هذا يقول جيته أن الفن العظيم لا يعلمنا ولكنه يغيرنا ، ويضيف اليه الشاعر الأمريكى ادجار آلان بو فى دراسته « الأساس الشعري » أن التعليم من خلال الشعر خرافة ليس لها أى أساس من الصحة وعلى القارئ أن يستمتع بالقصيدة من أجل القصيدة نفسها ، وفى هذا سيجد السعادة المنشودة ، ولاشك فان هدف الانسانية هو البحث عن السعادة وتحقيقها بينما التعليم يوضح لنا فقط الطريق نحو هذه السعادة ، أى أن الفن يحقق فى لحظات ما تسعى اليه الانسانية فى قرون . وهذه هى الفكرة التى أدت الى بلورة نظرية « الفن للفن » . يقول بودلير أن عنصر الشر فى البشرية فعال الى درجة أنه يطغى فى أحيان كثيرة على عصور بأكملها ، ومن هنا كان احتياج الانسان دائما الى فنانيين ليرسموا له الطريق نحو السعادة المنشودة والعالم الفاضل ، ولذلك فكل الفضائل والأخلاق والسجايا الحميدة نتيجة طبيعية للعالم السامى الذى يخلقه الفن على الأرض .

وقد أضاف أوسكار وايلد الى هذه الفكرة قوله بأن الحياة تحاول تقليد الفن على عكس فكرة أرسطو التي تنادى بأن الفن هو تقليد للحياة . ويقصد وايلد بهذا أن الفن يخلق النموذج الحى للعالم الذى يجب على الانسان أن يسعى لتحقيقه . ويؤكد والتربيتز أيضا أن الحياة الحقه يجب أن تمارس كما لو كانت عملا فنيا جميلا فلو حققت الحياة العناصر التي تتوافر فى الفن من تناسق وتناغم وتوافق وانسجام لتحول هذا العالم الى فردوس أرضى يخلو من الشرور والصراعات .

فيرتر وبوفارى

والدليل على أن الحياة تقليد للفن أنه عندما أصدر جيته روايته « آلام فيتر » وعندما أصدر فلوبير روايته « مدام بوفارى » قام جمهور القراء من الجنسين بتقليد البطلين الروائيين لدرجة الانتحار مثلهما ، وقد أطلق الناقد أولدس هاكسلى على هذا السلوك اصطلاح «البوفارية» نسبة الى مدام بوفارى . وفى العصر الحديث نلاحظ التأثير الحاسم الذى تمارسه السينما على عقول المتفرجين بحيث تدفعهم الى تقليد الأبطال والبطلات سواء فى المظهر أو السلوك أو التفكير . ذلك نظرا لأن الفيلم السينمائى قد احتل المكانة الشعبية التي كانت الرواية تحتلها قبل اختراع السينما . وهذا يوضح لنا التأثير الحاسم الذى

يمارسه الفن بصفة عامة على تشكيل العالم الذى نعيش فيه .

بل أن رواد المدرسة الرمزية فى فرنسا من أمثال بودلير ومالارميه يؤكدون أن الفن يجب أن يخلق ما هو ليس موجودا بالفعل فى حياتنا الملموسة . ومالارميه - الذى يعتبر من أشد المدافعين عن نظرية « الفن للفن » - يطبق فى شعره القواعد التى اعتبرها الناقد نوفاليس على أنها أساس الحركة الرومانسية ، وهى التى تنظر الى الشعر على أساس أنه منغم وزاخر بالألفاظ ذات الجرس والرنين وليس فيه غير بضع أبيات مفهومة على الأكثر . وقد كتب هوجو فردريك فى كتابه « الشعر الغنائى الحديث » يقول :

« ان شعر مالارميه الغنائى تجسيد للاحساس الكامل بالعزلة والانفراد . فهو يرفض كل التراث الانسانى والأدبى وخاصة ذلك الذى اعتمد على التعليم . وهو ينكر على نفسه أى تأثير فى الحاضر على عقل القارئ الواعى ، ويحتفظ بمسافة بينه وبين القارئ ، ولا يسمح بأن تغلبه النزعة الانسانية التى تميل الى اسداء النصيح الذى يؤدى الى طوفان من التعالم والغرور والتفاهة المخلقة بادعاء الحكمة ، . وفى هذا يصف مالارميه انتاجه الشعرى بقوله :

« ان انتاجى فى نظر الآخرين أشبه بالسحب ساعة الغروب وأشبه بالنجوم : لاجدوى منها . اشطبوا الواقع

من أغانيكم ، فانه مألوف • ان الشيء الوحيد الذى ينبغى
للشاعر أن يفعله ، أن يعمل وعيناه تبحثان دائما عن
عبارة : لم يحدث أبدا •

القرن العشرون

وفى مطالع القرن العشرين اعتبر النقاد نظرية
« الفن للفن » دفاعا مستميتا عن الفن حتى لا يستخدم فى
الأغراض النفعية المؤقتة ، ولكن كان من أعداء النظرية من
حاول دمجها بالهروب من الارتباط بالحياة وتوجيه مجرى
الأمور اليومية • وقد حاول ا • س • برادلى فى دراسته
« الشعر من أجل الشعر » عام ١٩٠١ ان يصحح الأخطاء
المتطرفة التى وقع فيها أنصار الفن للفن وخاصة أن بعضهم
وصل الى حد رفض الحياة على سبيل المبدأ وغرق فى
الآغراب والغموض والابهام بحيث انعدمت الصلة تماما
بينه وبين الجمهور القارى • وفى عام ١٩٣٣ اتهم الناقد
ت • س • اليوت نظرية الفن للفن بالخطأ وقصر النظر
وأنها لا يمكن أن تخرج من مجال النظرية الى ميدان
التنفيذ • ويضيف فى مقالته « فائدة الشعر وفائدة النقد »
أن كل شاعر يكتب وفى ذهنه التزام بأنه لابد أن يودى
الى نفع اجتماعى ما لقارئه •

ويوضح كل من بول ايلرمور وايرفنج بابيت أن
الفنان مسئول عن تطبيق قانون الانسان الذى لم ولن يكتب

بينما تتمثل مسئولية فروع المعرفة الأخرى فى تطبيق قانون الموجودات بصفة عامة ، ولذلك فالفن قادر على محاربة الضياع والتشتت وانعدام المعنى وغموض الهدف وتفاهة التفكير وسطحية النظرة وضيق الأفق ، من هنا كانت ضرورة الفن بالنسبة للحياة الانسانية ، ومهما احتدم الصراع بين أنصار « الفن للفن » و « الفن للحياة » فهذا لن يمس جوهر الفن الذى لا يستغنى عنه الانسان وان اختلفت أشكاله وتعددت مدارس وتتابعت حركاته وتنوعت اتجاهاته ، ولعل المسألة فى صميمها ليست التفريق بين « الفن للفن » و « الفن للحياة » ولكنها التفريق بين الفن الجيد والفن الردى ، فالفن الجيد بطبيعته يحمل كل المثل العليا التى تهدف اليها البشرية وهى المثل الكامنة فى التركيز والوضوح والتحديد والاتساق والانسجام والتوافق الداخلى الذى يحويه أى فن جيد ، أما الفن الذى يلجأ الى الخطابة والوعظ والارشاد والتعليم - مهما فى ذلك خصائصه كنشاط انسانى متميز ومستقل - فانه يفقد بالتالى تأثيره على جمهور القراء مهما نادى بأسمى المبادئ وأرفع المثل ، فالفنان الذى يهمل وظيفته الفنية يتحول الى مؤرخ أو مصلح اجتماعى أو مفكر سياسى من الدرجة الثانية أو الثالثة . ذلك لأن التاريخ أو الاجتماع أو السياسة ليست مجال تخصصه وأيضا فالفن يعتمد على الأسلوب المركب غير المباشر فى الوصول مباشرة الى وجدان المتذوق ، على العكس من الأسلوب المباشر الذى

قد يستسهله بعض الفنانين بغية التأثير السريع في
المتذوق . ولكن النتيجة أن المتذوق الناضج غالبا ما يرفض
هذه السطحية التقريرية المباشرة لأنها تتجاهل نضوجه
الفكرى والوجدانى وتجبره على التزام موقف التلميذ
المبتدىء .

الرمزية

رغم أن الكلمات يمكن أن تستعمل في الأدب لمجرد إثارة الاحساسات ، وليس لايصال معنى معين ، إلا أنها ترمز الى معان كامنة وراء الرمز ، وبالتالي فإن المعنى يصير أكثر كثافة وتعددا للايحاءات ، ولذلك يتحتم على كل ناقد أن يوضح للقراء الفارق بين الدلالة التقريرية أو اللغوية للكلمة وبين الدلالة الرمزية أو الجمالية لها لأنه اذا كانت الكلمات مجرد اشارات الى أشياء ملموسة فانها يمكن أن تصبح رموزا لكل المعانى الكامنة فى هذه الكلمات ، وهذه هى الوظيفة الأساسية للفن عامة والأدب خاصة ، فاذا فحصنا الفارق بين كلمة « يد » فى الحياة العملية وبينها فى العمل الأدبى لوضح لنا الثراء الذى يضيفه الأدب الى اللغة . فاذا قال المدرس لتلاميذه فى الفصل مثلا : من يعرف الاجابة فليرفع يده . فاليد هنا لا تعنى سوى اليد التى

نعرفها كلها بكل حدودها الحسية المعروفة والملموسة دون أية إيهاءات خارجة عن حدود الكلمة ، أما اذا قال دانتي فى الفصل الرابع من ملحمة الشعرية « الفردوس » : « هذه الرسالة السماوية مرسلة الى الانسان لكى يشعر بيد الله تقوده وتقويه عابرا الالهوال الى شاطئ الفردوس » ، فكلمة « يد » هنا تعنى القوة والطمأنينة والسلام والسعادة . . . الخ ويمكن أن تتخذ هذه الكلمة دلالات أخرى مختلفة تماما اذا وضعت فى نص آخر وهكذا ، ويقول الناقد الايطالى سانت بونا فينتورا أن اللغة لا تفعل شيئا سوى أنها تعبر عن طريق الدلالة فى الحياة العملية والرمز فى العمل الأدبى ، فاللغة عبارة عن العلاقة الرمزية بين الكلمة المجردة بحروفها وأصواتها وبين الشئ المادى الذى تدل عليه هذه الكلمة ، والفن يقوم باستحضار هذا الشئ المادى بكل جوانبه وأبعاده التى تناسب السياق الأدبى الواردة فيه ، ولكن فى الحياة العملية تنتهى قيمة الكلمة بمجرد التعرف على الشئ الذى تدل عليه .

ولا تعنى العلاقة بين الكلمة المجردة والشئ الملموس الذى تدل عليه أن هناك تشابها يمكن ادراكه ماديا ، لأن الرموز اللغوية قادرة أيضا على احضار وتجسيد الأفكار الفلسفية والدينية والهواجس النفسية المجردة التى لا يمكن ادراكها ماديا بأية حال من الأحوال وعلى هذا فإن الرمز هو تقليد وتجسيد لكل ما فى حياتنا من أشياء ملموسة ومعنويات مجردة ، ومن هنا جاءت خصوبته وامكانياته

الواسعة اللامحدودة في التعبير عن كل شيء في حياتنا .
ولذلك يجد فيه الأدباء الفنان أداة عظيمة في الوصول
الى المعاني والمشاعر والهواجس التي تعجز اللغة التقريرية
المباشرة عن ادراكها والتعبير عنها واخراجها الى دائرة النور
حتى يتعرف عليها الانسان وبالتالي يصبح أكثر قدرة على
معرفة نفسه وهي الوظيفة السامية التي يسعى الى تحقيقها
كل فن عظيم .

الحياة العملية

ولكن هناك استعمالا رمزيا في الحياة العملية يشبه
نفس المنهج الأدبي ، فمثلا نجد الشمس ترمز الى الصحة
والدفء والبشر والانطلاق . . الخ وهذه الرموز تحولت
بحكم العادة والتكرار والتقاليد الى نوع من التقرير المباشر
الذي لا يعنى سوى أشياء معينة ومحددة ، وبالتالي فانها
فقدت الخصوبة الرمزية التي يفترضها الفن الذي يمكن
أن يغير احياءات الرمز الى دلالات لا حصر لها . فمثلا
نجد أن رمز الشمس في رواية « الغريب » لالبير كامى
يختلف تماما عما تعارف عليه الناس على مر الأزمان .
فالشمس هي تجسيد لأزمة البطل الذي يرى الشمس
فتبهر بصره وتعميه عن رؤية الطريق الذي يسير فيه
ويضحى غريبا في هذه الحياة لا يعرف لأصله بداية
ولا لوجوده نهاية محددة ، ونحن ندرك كل هذه الدلالات
والابحاث من قراءتنا للنص الروائي ذاته . ولذلك

لا توجد مواصفات معينة للرمز في الأدب ، وهذا هو الفارق الأساسي بين الحياة العملية والأعمال الفنية . والقارىء الذى تعود أن يلصق ملامح محددة لكل رمز بحيث يفقده ديناميكيته سوف يجد أن الأدب قد غير مفاهيمه وأن متعته زادت لأن فهمه للحياة تضاعف والانسان يفرح دائما بكل ما يمكن أن يحطم الأسوار التى تحد من انطلاقاته الفكرية والوجدانية والأدب عبارة عن اكتشافات جديدة ومستمرة للنفس البشرية ولا يتأتى هذا الى عن طريق الرمز ، فمثلا نجد أن الانسان البدائي الذى عاش قبل فجر التاريخ قد اكتشف أن الشمس هي رمز الدفء والصحة ونمو النبات، بينما يأتى أديب مثل البير كامى فى القرن العشرين لكى يعيد اكتشاف الشمس ويحيلها الى رمز آخر يختلف تمام الاختلاف . ولذلك فالأدب لن يفقد امكانيات التعبير لأنها لا نهائية وعلى الذين يقولون أن العصر القادم هو عصر العلم فقط ، عليهم أن يعرفوا أنه اذا اقتصر نشاط الانسان على استكشاف ما حوله فقط بينما يهمل استكشاف نفسه أولا فهذا بداية عصر التخبط وفقدان الاتجاه ، لأنه لا خير فى علم لا يسانده الفكر الانساني والحماس الوجداني والخلق الجميل ، وفى الواقع فانه لا يوجد فارق بين استكشاف الانسان ما حوله وبين استكشافه لنفسه ، لأن الاثنين شيء واحد والفصل بينهما هو فصل بين العقل والعاطفة أو الجسد والروح ، ونفس العلم يلجأ الى المنهج الرمزي فى التعبير السريع والحاسم والمجرد ، كما نجد فى الجبر مثلا الذى يقوم على الرموز أساسا .

الأدوات الأدبية

والأدوات الأدبية التي يعتمد عليها التشكيل الرمزي تنحصر في التشبيه والاستعارة والصورة المجسدة وباقي المحسنات البديعية القادرة على إيراد الرمز بطريقة أو بأخرى ، والرمز هو استحضار لتجربة شعورية عن طريق هذه الأدوات ، ويقول الناقد كينيث بيرك أن الرمز هو المقابل اللفظي للتجربة الانسانية المعاشة ، ولذلك فهو يتميز بالقوة والحيوية والتدفق والتعقيد ، ولا يعنى التعقيد هنا صعوبة إدراكه ولكنه يعنى تعدد الأبعاد والجوانب ، وهذا يمكن الرمز من أن يبرز الخط الرئيسى فى العمل الأدبى ويزيد من اقناعنا به ، وأحيانا يكون الرمز بمثابة تنفيس للعواطف والاحساسات التى أثارها العمل الأدبى داخل القارئ ، وأحيانا أخرى يقوم الرمز ذاته بإثارة العواطف والاحساسات الراكدة داخله ، وهكذا تتعدد وظائف الرمز بتعدد واختلاف النصوص الوارد بها وأى شئ فى الحياة يمكن أن يتحول الى رمز أدبى ابتداء من الانسان نفسه ومرورا بالمملكة الحيوانية والنباتية ثم عالم الجمادات ، أى أن الحياة فى نظر المنهج الرمزي عبارة عن وحدة واحدة لا تقبل التقسيم أو الانفصال ، ولأى أديب الحق فى استعمال أى رمز على شرط أن يقوم هذا الرمز بوظيفة عضوية فى العمل الأدبى ، والا تحول الرمز الى مجرد زخرف خارجى لا قيمة له وبالتالي فإنه يتحول الى

نتوء يعتور البناء العام للعمل ويشوه جماله ، لأن الأديب يستعين بالرمز عندما تعجز اللغة التقريرية عن إيصال معناه الى القارئ وعليه أن يتخلص منه في الحال اذا أحس أنه يقف عقبة في سبيل تطور عمله ونموه الخلاق .

نشأة المدرسة

ورغم أن استعمال الرمز بدأ مع بداية الحياة نفسها عندما أحس الانسان بحاجته الى التعبير عن نفسه وبعد ذلك تسلسل الى الأعمال الأدبية ابتداء من كتاب الموتى عند قدماء المصريين ثم الالياذة والاوديسا عند هوميروس . الا أن الرمزية لم تعرف كمدرسة أدبية ذات خصائص معينة الا في عام ١٨٨٦ على وجه التحديد بصرف النظر عن كل الاستعمالات الرمزية في الأعمال الأدبية التي سبقت هذه السنة سواء كان استعمالها بوعي أو بغير ذلك : ففي هذا العام أصدر عشرون كاتباً فرنسياً ما نيفستو نشر في جريدة الفيجارو الفرنسية يعلن عن الميلاد الرسمي للمدرسة الرمزية وعرفوا حتى مطالع القرن العشرين باسم الفنانين الغامضين نظراً لأن جمهور القراء اعتاد لمدة طويلة على الأسلوب المباشر ، ولكن عندما لجأ هؤلاء الأدباء الى الرمز فوجيء الجمهور بغموض لم يعهده من قبل ؛ وقد كتبوا في هذا المانيفستو يقولون أن هدفهم هو تقديم نوع من التجربة الأدبية تستخدم فيها الكلمات لاستحضار حالات وجدانية سواء شعورية أو لا شعورية بصرف النظر عن الماديات

الملموسة التي ترمز اليها هذه الكلمات وبصرف النظر عن المحتوى التمثيلي والعقلي الذي تتضمنه . لأن التجربة الأدبية في نظرهم هي تجربة وجدانية في المقام الأول .

وأهم فقرة في هذا المانيفستو تقول بأن الشعر الرمزي يحاول الباس الفكرة المجردة شكلا حسيا ملموسا ، وهذا الشكل الحسى هو الهدف الأساسى من القصيدة لأنه الاداة الوحيدة القادرة على تشكيل وجدان القارئ تجاه القصيدة ، وعلى هذا الأساس نستطيع القول بأن كل الظواهر المادية فى الكون ليست سوى تعبير مجسد لأفكار مجردة لم نصل الى كنهها بعد .

التأثيرية والرومانسية

وقد عاصرت الحركة الرمزية فى الأدب الحركة التأثيرية فى الموسيقى والفنون التشكيلية التى أطلقت العنان لكل امكانيات التعبير الممكنة ، وأيضا تأثرت الى حد كبير بفلسفة بيرجسون ودراسات فرويد التى ألقت الضوء على العقل الباطن وما يصطخب داخله من احساسات وصراعات شتى ، وأيضا كان هناك خط خفى يربط ما بين المدرسة الرمزية والمدرسة المثالية التى عاصرت أواخر القرن التاسع عشر ، واذا كانت الرمزية تعد بمثابة الخروج الكامل عن طريق التعبير الرومانسى المباشر ، الا أنها فى الحقيقة تطوير لامكانياتها فى التعبير لدرجة انه يمكن

اعتبار الرمزية الامتداد غير المباشر للرومانسية نظرا
لتشابه النظرة الى الوجود والغموض الذى يكتنف الكون
والذى تأثرت به كل من الرومانسية والرمزية عن طريق
المدرسة الأفلاطونية الحديثة ، وعلى حد قول أفلاطون فانه
كان يستعمل الرموز لأنه من السهل أن تقول أن هذا الشيء
يشبه كذا عن أن تقول عن نفس الشيء انه كذا فى حد ذاته
وقد بلور هذا الاتجاه تلاميذ مدرسة الاسكندرية القديمة
الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « الأفلاطونيين المحدثين » .

ولعلنا نجد فى روايات العصور الوسطى البذور الأولى
للمدرسة الرمزية ، وكما يقول الناقد الفرنسى دينيس دى
روجمون فإن الرمزية الغامضة التى تسود هذه الروايات
والأساطير والتى نجد نظيرا لها فى الآداب الصينية والهندية
واليابانية والفرعونية القديمة ، هذه الرمزية تؤكد أن العالم
خلق أولا على شكل روحى نقى ، ثم أخذ هذا الشكل اللباس
المادى الذى نعرفه به ، وبالتالي فهذا اللباس المادى هو
الرمز المتبقى من العالم الروحى الذى انتهى وجاء
الأفلاطونيون المحدثون الذين عاشوا فى عصر النهضة
وتتلمذوا على أفلاطون وتلاميذه فى الاسكندرية القديمة
وقالوا أن الرموز الأساسية التى تدل على العالم الروحى
القديم هى ثلاثة : النار والشمس والأجنحة ومن هنا
تأتى الصلة الوثيقة بين العالم المادى وعالم الأرواح .

وعندما ازدهرت ظاهرة تحضير الأرواح فى القرن الثامن عشر ، خصوصا بعد أن وضع سويدنبورج نظريته فى الاتصالات الروحية ، وجدت هذه الظاهرة صدى سريعا فى الأدب فكتب الشاعر الفرنسى الرمزي بودلير قصيدته المشهورة باسم « المراسلات الروحية » وفيها أحال كل الأشياء والمعانى الى رموز بحتة ، وكانت هذه القصيدة ايدانا بالاستعمال الفنى الجديد للرمز بعيدا عن التوظيف التقليدى له فى الأساطير القديمة أو كتب الغمز واللمز كما نجد فى « كليله ودمنة » مثلا ، فقد أصبح الرمز لغة شعرية قائمة بذاتها وليس مجرد طوبة فى البناء الدرامى للعمل الأدبى ، فالإنسان عند بودلير هو كائن رمزى حى يسير وسط غابة مليئة بالرموز ، وجميع الأشياء المادية عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التى تتحلل فى الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التى يتكون منها العالم غير المرئى ، وكان شعر بودلير يقوم على الصراع بين الرموز مما منحه موضوعية فنية افتقدها الشعر الرومانسى الذاتى رغم أن بودلير استغل الرموز أيضا فى التعبير عن الذات ، فالمشكلة ليست فى التعبير عن الذات ولكنها فى كيفية التعبير عنها • وقد اعتبر بودلير مؤسسا للمدرسة الرمزية لأنه استطاع أن يمنهجها كمذهب أدبى متكامل وتعلمذ على يديه كثير من الأدباء الفرنسيين وغير الفرنسيين •

تلاميذ بودلير

يعد ارثر رامبو أول تلاميذ بودلير فقد حاول في تجربته الشعرية أن يحيل الواقع المادى الى تجربة روحية خارجة عن حدود الزمان والمكان ، وأصبحت القصائد رؤى متتابعة تمكنت من تحطيم التسلسل المنطقى للأشياء والأحداث ، لأنه يعتقد أن الشعر هو التاريخ الفعلى لروح الانسان وليس لحياته المادية ، وتأثر برامبو الشاعر فيرلين الذى أكد القيمة الايحائية للكلمات لأنها الامكانية الوحيدة القادرة على خلق الجو عن طريق الايقاع الموسيقى الذى يمكن أن يكون صدى لحركة العقل والروح عند الانسان بصرف النظر عن وضوح المعنى أو غموضه ، وأيضا يأتى الشاعر ملارميه ليوضح أن التحطيم المتعمد لتركيب الجملة التقليدية لابد أن يتم من أجل تكامل الصورة التى تحوى صراع الرموز ، وكان ملارميه يطمح الى تحويل كل جملة الى صورة تشكيلية مجسدة لفكرة ما ومحركة لشعور القارئ ورامزة الى فلسفة متكاملة .

وبعد عام ١٨٨٦ تضاعف عدد تلاميذ المدرسة الرمزية وانقسموا الى مجموعتين احدهما تتبع فيرلين والاخرى ملارميه ، وقد تميز شعر تلاميذ فيرلين بمسحة من الحزن والبساطة والوضوح فى استعمال الرموز فى التعبير عن أفكار العقل الواعى وهواجس العقل الباطن ، ومن أشهر تلاميذها لى كاردونيل وسامين ، وميكائيل ورودنباح

وماترلينك ، أما اتباع ملارمييه فقد رفعوا أعلام الشعر
الحر ونادرا بتحطيم كل الأشكال التقليدية وإعادة بناء
الشعر من خلال الرمز كقيمة تشكيلية ، ومن أشهرهم جيل
ودوبو وموكيل وموكلير وميريل وفارهارين ولافورج وفيل
جريفين ودي جاردن وهنرى دى رينيير .

الرمزية العالمية

ومن فرنسا انتشرت المدرسة الرمزية وأثرت على
الأدب الانجليزي الصوفي وعلى المدرسة التصويرية
والرمزية في أمريكا التي رفع لواءها ازرا باوند وإيمى
لويل ، وعلى الرمزيين في ألمانيا بزعامه ر . م . ريلكه
وستيفان جورج ، وعلى مدرسة المجددين في أسبانيا ،
وارتبطت الموسيقى بعد ذلك بالمدرسة الرمزية بزعامه
فاجنر الذى قال عنه الشاعر بول فاليرى انه يسمعك روحك
وهى تهمس اليك ، وهذا هو طموح الشعر الحقيقى ، وقد
عمد فاليرى الى ادخال المتواليات الهندسية فى شعره حتى
يحقق نفس الايقاع الموسيقى ، واستطاع الشاعر بول
كلوديل تحويل الشعر الرمزي الى صلاة خاشعة لروح
هائمة فى عالم التصوف .

وعندما كتب أبسن مسرحياته تمكن من الاستغلال
الدرامى للرمز بحيث أصبح منهجا معترفا به فى المسرح
تأثر به من بعده ماترلينك وييتس وسنج وتشيكوف

ويوجين أونيل ، وتسملت الرمزية أيضا الى الرواية وخاصة
في روايات جيمس جويس وجيل رومان وريتشارد هوفمان
وكذلك في شعرت س . اليوت ، كل هذا أدى فيما بعد
الى المدارس الأدبية الأخرى مثل السيرالية والتجريدية
والتعبيرية . . الخ .

ولا شك فان التأثير السريع الذى تمارسه مدرسة
أدبية محلية على الأدب العالمى بحيث يتشربها ويستفيد بها
بعد ذلك ، ليدل دلالة واضحة على أن الأدب العالمى وحدة
متكاملة مهما اختلفت الاتجاهات وتنوعت المشارب لأن
النفس البشرية لا تختلف باختلاف المكان أو الزمان ولكن
الذى يختلف هو طرق التعبير عن صراعاتها وآمالها وآلامها،
والأدب خير ما يبلور هذه الحقيقة .

الطبيعية

تطلق كلمة الطبيعة بوجه عام على المذهب الفلسفى الذى يؤكد أن للطبيعة قانونا أخلاقيا وبيولوجيا يمكن فهمه وادراكه عن طريق دراسة الطبيعة ذاتها ، وليس عن طريق دراسة عالم ما وراء الطبيعة الذى يتكون من كل الظواهر الميتافيزيقية وأهم خصائص هذا المذهب أن الانسان جزء من الطبيعة ، وفى نفس الوقت فهو الجزء المدرك والواعى بها ولذلك فإن أى فهم لجوهر الطبيعة الجامدة أو الانسانية لابد أن يتم من خلال عقل الانسان وقدرته على التفكير والتحليل والتحديد ، ويعتقد الفلاسفة الطبيعيون أنه من المستحيل فصل الروح عن المادة ، فالانسان جسد كما أنه روح ، والجسد ليس سوى التعبير المرنى عن الروح ، وعندما تنفصل الروح عن الجسد فإن الجسد نفسه يتحلل ويفنى ويصير الى العدم ، ونحن ان كنا

لا نرى الروح فهذا لا يعنى أنه لا يمكن ادراكها ، فالطبيعة الحية التى تكمن فى كل الأحياء هى الأساس لكل وجود ، وعلى هذا الأساس الفلسفى حاول أتباع المذهب الطبيعى تفسير الحياة والفكر الانسانى ، ثم دخل المذهب بعد ذلك ميدان علم الاجتماع والتاريخ السياسى ، وأصبحت الظواهر التى تحدث فى كل عصر وكل مجتمع من حروب وأوبئة ومجاعات وانتصارات واكتشافات ونظريات ... الخ كل هذا أصبحت من الظواهر الاجتماعية التى تخضع لكل قوانين الطبيعة من صراع وتطور وتقدم ونشوء وارتقاء ، والقانون الأخلاقى يكمن وراء هذه الظواهر بحيث يمكن استنباطه ودراسته للاستفادة من منهج الطبيعة الذى يتحكم فى مقدرات البشر حتى لا يصبح الانسان ريشة فى مهب الرياح أو لعبة فى يد القدر ، ولا شك فان الذى ساعد على ازدهار الطبيعة فى القرن الماضى الاكتشافات العديدة فى الميدان السيكلوجى والفسىولوجى وما تنطوى عليه من قوانين علمية توضح الطريقة التى تعمل بها أعضاء الجسم الانسانى وتحلل الأسلوب الذى يفكر به الانسان ويدفعه الى أن يسلك سلوكا معيناً فى الحياة ، والجانب الأخلاقى للمذهب الطبيعى يتركز فى مثله العليا من تطور وتقدم ومحافظة على النوع والتأقلم مع متطلبات البيئة ودفعه الحياة وإرادة القوة والاستمرار الكامنة فى الطبيعة الانسانية رغم كل المحن والعقبات والصعوبات والقدر المتربص بالانسان فى كل مكان وزمان وقد بلغت

هذه الاتجاهات قمتها فى نظريات فيلسوف القوة الألمانى
نيتشه وكتابات فيلسوف المجتمع الانجليزى هربرت
سبنسر .

حتمية التطور

وقد تفرعت الطبيعية وتنوعت فى القرن التاسع
عشر ، ويعتقد كثير من النقاد والدارسين أن التطبيق
الفلسفى والأدبى للطبيعية قد تأثر الى حد كبير بنظريات
داروين ، ولكن المتبع لأصول الطبيعية الأولى يجد أنها
تمد جذورها الى فلسفات سبينوزا وهوبز وترتبط فى
نفس الوقت بكل فلسفة عاجلت التطور الانسانى من
بعيد أو قريب ، ويعتقد أرنست فيشر فى كتابه « ضرورة
الفن » أن الطبيعية هى فى حقيقتها امتداد متطرف للواقعية ،
لأنها تتخذ من الواقع نقطة بدء دائمة ولكنها لا تلتزم
بحدوده كما تفعل الواقعية ، فالواقع هو التعبير المؤقت
للطبيعة الانسانية والاجتماعية ، وعلى الفيلسوف الطبيعى
أن يفسر القوانين الدائمة وراء هذا المظهر الوقتى ، ولعل
التفريعات الأساسية للمذهب الطبيعى فى عصرنا هذا
تنقسم الى الفلسفة النفعية أو البراجماتية التى تؤكد أن
المنفعة هى الهدف الاسمى للطبيعة ، وقد حمل لواء هذه
الفلسفة الفلاسفة الانجليز فيرديناند شيلر « ١٨٦٤ -
١٩٣٧ » وجون ديوى « ١٨٥٩ - ١٩٥٢ » وقد انعكس
هذا على السياسة البريطانية وخاصة فى قول رئيس

الوزراء جلادستون : « ان لبريطانيا مصالح أبدية وأصدقاء متغيرين » ، والتفريفة الثانية للمذهب الطبيعي تتمثل فى فلسفة التطور الحلاق التى نادى بها الفيلسوف الفرنسى هنرى برجسون « ١٨٥٩ - ١٩٤١ » ، والتفريفة الثالثة وتتضح فى فلسفة التطور التدريجى التى تزعمها صامويل الكسندر ولويد ومورجان ، ثم يأتى الفريد هوايتهيد « ١٨٦١ - ١٩٤٧ » ليمثل التفريفة الرابعة للطبيعية فى مذهبه عن التطور العضوى ثم تتبلور التفريفة الخامسة فى الواقعية الجديدة والأشكال المتعددة للتجريبية التى تزعمها برتراند راسل وفلاسفة الوضعية المنطقية ، ولكن المجموعة الأخيرة كانت تقترب من الفيزياء بقدر ابتعادها عن البيولوجيا .

وقد يتعجب القارئ لهذه الحلفة الفلسفية العريضة التى قد تبعدنا عن ميدان الأدب والفن الى مجال الفلسفة والفكر ، ولكننا فى الواقع اذا نظرنا الى أية مدرسة أدبية لوجدنا أنها التجسيد الفنى لمذهب فلسفى معين ، فالفلسفة تحاول تفسير الطبيعة الانسانية عن طريق الفكر والعقل والادراك ، بينما الأدب يحاول تجسيد هذه الطبيعة عن طريق الخلق الفنى واثارة العواطف والانفعالات داخل المتلقى ، فان كانت الفلسفة تمثل التجريد فالأدب يبلور التجسيد لنفس الأفكار الفلسفية المجردة ، ولذلك فالفلسفة والأدب وجهان لعملة واحدة لأنه يستحيل الفصل بين

الفكر والفن ، أو بين الشكل والمضمون ، أو بين الجسد والروح .

التحليل النقلى

وفى ميدان النقد الأدبى فمازال مفهوم الطبيعية مطاذا وعاما الى درجة كبيرة ، فهو يشير عادة الى الأعمال الأدبية التى تظهر اهتماما وحبا بالغين للطبيعة والجمال الطبيعى فى مختلف صورته ، وقد أوضح الناقد النرويجى جورج براندينز فى موسوعته الأدبية « القيادات الرئيسية فى أدب القرن التاسع عشر » خاصة فى المجلد الخامس من الموسوعة تحت عنوان « الطبيعة فى انجلترا » الذى صدر عام ١٩٠٥ أوضح أن الطبيعة تطورت لكى تشمل الحياة والكون بأسرها ، ولذلك يمكننا القول بأن الطبيعة مذهب يريد فرض نفسه على الأعمال الأدبية دون استثناء ، ولذلك فلاستعمال الشائع الآخر للطبيعة أنها ذلك التيار الأدبى الذى يحاول إقامة نوع من الصداقة المتبادلة بين الانسان والطبيعة ، وهى فى هذا لا تفرق كثيرا عن الواقعية التقليدية . ولكن التطبيق المنهجى للطبيعة يتجلى فى أعمال اميل زولا وجورج مور وثيرودور درايزر الذين عبروا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة عن المفهوم الطبيعى للانسان الذى يتناقض تناقضا جذريا مع المفهوم الانسانى للطبيعة ، فالمفهوم الأول يعتبر الانسان جزءا عضويا من الطبيعة ، بينما المفهوم الثانى يؤكد أن الانسان منفصل

عن الطبيعة والا لما استطاع ادراكها اذا كان جزءا منها لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب الكل وقد أوضح ويلى ستاين جودسيل هذا التناقض فى كتابه « صراع الطبيعة ضد المذهب الانسانى » الذى صدر عام ١٩١٠ ، فالطبيعة كما يراها زولا ومور ودرائزر هى بلورة الجانب الفسيولوجى فى حياة الانسان وارتباطه الوثيق بمملكة الحيوان التى تخضع لكل قوانين التطور ، والتى تعتمد على غرائز حفظ النوع من أنانية وحب للذات وعدم التقيد بقوانين المجتمع وتقاليده اذا وقفت عقبة فى سبيل اثبات كيانه ، وقد كانت هذه النظرة التشاؤمية سببا فى مسحة الكتابة التى لونت أعمالهم الأدبية ، فقد بلورت الواقع الجاثم بكل تفاصيله الدقيقة والقبیحة دون أية مواراة ، بل كانت هناك نغمة سبخت لم يستطع أدباء الطبيعة التغلب عليها .

اميل زولا

يعد اميل زولا الروائى الفرنسى رائد المدرسة الطبيعية ، وقد ولد عام ١٨٤٠ عن أب إيطالى وأم فرنسية وقد بدأ حياته كروائى برواية « تيريزا راکوين » عام ١٨٦٧ ثم بدأ سلسلة من الروايات جسدت فيها تاريخ العائلة الحاكمة التى مثلت الامبراطورية الثانية ولكن مذهب الطبيعة يتجلى فى أشهر رواياته « نانا » ، وقبل أن يموت عام ١٩٠٢ ترك بصماته على المذهب الطبيعى فى الأدب وتمكن من بلورته عمليا من خلال رواياته ، بل أنه هو

الذى صاغ اصطلاح « الطبيعية » كمنهج علمى بعيدا عن الواقعية التى أصبح كل من هب ودب من صغار الأدباء يصف رواياته بها ، ومع هذا فان زولا يعترف فى تواضع علمى بأن المؤسس الحقيقى للمذهب الطبيعى هو الروائى الفرنسى جوستاف فلوير الذى مهد الطريق أمامه بروايته « مدام بوفارى » . . يقول زولا عن فلوير : « لقد عمل فلوير على اعلاء شأن الكلمة الصادقة الحق فى مجال الأدب ، وهى الكلمة التى طالما اشتاق الجميع الى سماعها ، فقد مكنها من أن تفرض نفسها ، ورواية « مدام بوفارى » من الوضوح والكمال ما يجعلها نموذجا أساسيا للمذهب الطبيعى فى الفن » .

وقد اهتم زولا بالجانب العلمى للأدب وابتكر ما يعرف بنظرية « الرواية العلمية » وقال ان عصرنا هو عصر العلم وينبغى للأديب أن يطبق مكتشفات داروين وكلود برنار : نظرية أصل الأنواع ، وقانون التأثير الحاسم للبيئة ، وقوانين الوراثة ، فالإنسان مخلوق حيوانى . سلبى من نتائج الوراثة والبيئة ، ليس فى امكانه الافلات من المصير المحتوم ، وهو ليس مؤثرا بقدر ما هو متأثر بالظروف المحيطة به . والعجيب أن الشاعر الفرنسى مالارميه أحد أعمدة المدرسة الرمزية ورائد « الشعر الخالص » قد أعجب برواية « القاتل » لزولا لموضوعيتها وختم تحليله لها بقوله : « اننا نعيش فى عصر أصبحت الحقيقة فيه هى المعبرة عن الجمال . . » .

ورغم أن الطبيعية ومذهب الفن للفن يقفان على طرفي نقيض ، إلا أننا نستطيع أن نلمح خلفهما خلفية مشتركة .
فزولا الذي يصور البؤس الاجتماعي بقسوة لا ترحم ،
والذي عرى الامبراطورية الثانية حتى بدت أدق أحشائها ،
رفض الوصول الى نتائج سياسية محددة عندما قال :
« نحن لم نتجاوز بعد مرحلة التحليل ومازال أمامنا شروط
طويل حتى نبلغ مرحلة التركيب ، أنها مهمة المشرع الذي
يجب أن يدرس الأمر ويصححه ولكن هذا ليس من مهمتي
كأديب في شيء » .

جوستاف فلوبر

وكان فلوبر يعتقد أن الطريق المؤدى الى الجمال زاخر
بالقبح والجهامة ولذلك قام بتصوير الواقع الراكد للمجتمع
الريفى المريض فى روايته « مدام بوفارى » وقد امتاز
تصويره بالدقة التفصيلية والقدرة الفنية فى وقت واحد ،
وقد كتب فلوبر الى جورج صاند يقول أنه ليس من حق
الفنان أن يعبر عن رأيه فى شيء أيا كان . فهل حدث أن
عبرت الآلهة عن رأى ؟ فهو يعتقد أن الفن العظيم موضوعى
وغير شخصى ، وهو لا يريد حبا أو كراهية ، لا شفقة ولا
غضباً ويختتم قوله بتساؤله : « ألم يحن الوقت بعد ليتربع
العدل على عرش الفن ؟ ان حيادية الوصف والتصوير عندئذ
يصبح لها جلال القانون ومهابته » . ولكنها لم تكن فى
الواقع حيادية كاملة أو مطلقة لأنها عبرت عن رفض كامل

لهذا المجتمع المريض الراكد ، وكان من أثرها شعور مرير
بالكتابة وخيبة الأمل تجاه البشر والكائنات الحية عموما ،
يقول فلوبيير :

« ان همجية الانسان التي تصر على الاستمرار
والتواجد تملأ نفسى بحزن أسود قاتم ، ان الاشمتزاز
العميق الذى أحس به تجاه معاصرى يدفعنى دفعا الى
الماضى ، وليس أمام الأديب غير سبيل واحد لكى يسلكه ،
انه سبيل التضحية بكل شئ من أجل الفن ، فيجب على
الأديب أن يعتبر الحياة مجرد وسيلة لا أكثر ، وأول
انسان يجب ابعاده عن الصورة هو شخص الأديب
نفسه ، ان للأرض حدودا . ولكن ليس لغباوة الانسان
أية حدود ، »

وكانت المحصلة الطبيعية لهذا الموقف هي انعدام
كل أمل واليأس المطلق الذى عانت منه مدام بوفارى التي
حاولت الهروب الى عالم الأحلام الهستيرية الرومانسية ،
لكن بيئتها ترفض اطلاق سراحها وتصر على خنقها بعناد
وقسوة ، ولذلك فان هذه الرواية الواقعية القاسية هي
البلورة المجسدة لجوهر المدرسة الطبيعية فى الأدب .

الرومانسية المثالية

ولا شك فان الطبيعية تقف على طرفى نقيض مع
الرومانسية والمثالية ولكن الطبيعية ترتبط مع الرومانسية

فى أن المذهبين يمدان الطبيعة وجمالها ، وترتبط أيضا مع المثالية فى أنها تحاول الوصول الى مثال معين ، ونظرا لهذه المرونة التى تميزت بها الطبيعية فقد تمكنت من الدخول الى المسرح وبرزت فى مسرحيات إبسن وأوتو برامز وبولى شلينتزر وهولز وهاوبتمان وسودرمان ولكن أرنو هولز « ١٨٦٢ - ١٩٢٩ » هاجم زولا لأنه سمح لذاتية الفنان بأن تفرض نفسها على رؤية الواقع بينما أراد هولز مذهباً طبيعياً يقوم على الموضوعية المنطقية التى تضع ذاتية الفنان داخل أسوار التجسيد والتصوير الموضوعى للواقع .

والطبيعة نتاج مجتمع الانقلاب الصناعى فى أوروبا، وهو الانقلاب الذى أدى الى انشاء المدرسة الرومانسية والمثالية رغم التناقض القائم بينهما وبين الطبيعية التى قامت على أنقاض الواقعية ، ولكن هذا التداخل بين المذاهب الأدبية المتناقضة يدل دلالة قاطعة على أن هذا التناقض ظاهرى فى أساسه ، ولكنها فى جوهرها تنبع من أصل واحد هو الانسان وعلاقته بالحياة التى يحياها ولذلك فالتناقض الظاهرى بين المدارس الأدبية هو فى حقيقته تعبير مباشر عن التناقض والصراع اللذين تنطوى عليهما الطبيعة البشرية ذاتها ، فالجوهر واحد ولكن طرق التعبير والتصوير المؤدية اليه تختلف باختلاف المكان والزمان اختلاف بصمات الأصابع .

التعبيرية

بدأت الخصائص المميزة للمدرسة التعبيرية تتبلور في السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر مما مهد الجو لظهور مسرحيات الكاتب الألماني فرانك ويدكايند التي أثارت ضجة كبيرة في الفترة ما بين عامي ١٨٩١ و ١٩٠٦ والتي بلغ تأثيرها حدا كبيرا على المسرح الأوربي والأمريكي على حد سواء ، وأرغم كتاب المسرح في القارتين بالسير على نهجها وخاصة في استعمالها الأقنعة لأول مرة منذ المسرح الاغريقي والروماني القديم . وزادت على استعمال الأقنعة ستغلال الرموز بجميع أنواعها لاعطاء المسرح أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى بعيدا عن الحوار المباشر التقليدي وأدى هذا بدوره الى التركيز على المونولوج أو المناجاة النفسية التي تلقىها الشخصية من حين لآخر لكي تعبر عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار أو الديالوج

التقليدى التى غالبا ما تحتم على الانسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعية لا حصر لها وفى الواقع فإن مسرحيات ويدكايند لم تكن تملك من النضوج الدرامى ما يدخلها التراث العظيم للمسرح العالمى ولكن أهميتها تكمن فى دور الريادة الذى قامت به من حيث ادخال امكانيات التعبير المختلفة بالاضافة الى الحوار التقليدى ، فالقناع والرمز والخلفية والضوء واللون والموسيقى ووقفه الممثل وحركته وطريقة القاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كل شئ على خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدرامى المكثف عن المضمون فليس هناك زخرفة فى المناظر أو اطناب فى الحوار ، وبذلك تراجعت أهمية الحوار التقليدى وأصبحت ضمن أدوات التعبير بعد أن كانت الأداة الأولى والرئيسية والوحيدة فى بعض الأحيان ، فالكلمة يجب أن تلقى لاضافة معنى جديد وشحنة اضافية والا فيجب أن تصمت وتترك التعبير لأدوات الفن الأخرى التى لا حصر لها . . وقد اقتصر دور مسرحيات ويدكايند على ابراز هذه الاتجاهات الجديدة دون أن تقدم فنا ناضجا من الناحية الدرامية ولكن النضوج أتى فى مسرحيات معاصرة السويدى أوجست سترندبرج وخاصة فى مسرحية « الطريق الى دمشق » التى كتبها عام ١٨٩٨ ، و « الحلم » عام ١٩٠٢ ، و « سوناتا الشبح » عام ١٩٠٧ ، وهى مسرحيات استطاعت أن ترسى تقاليد الحركة التعبيرية من خلال الخلق الفنى وليس من مجرد التطبيق المباشر لاتجاهات محددة وآراء مجردة .

الفنون التشكيلية

ومتد تأثير التعبيرية الأدبية الى الفنون الأخرى وخاصة الموسيقى والمعمار والنحت والتصوير وكانت بمثابة ثورة ضد كل من التأثرية والطبيعية لأن كلا المذهبين اقتصر على حدود التعبير عن الواقع ، الطبيعية عن الواقع الاجتماعي وتفصيله الدقيقة ، والتأثرية عن الواقع الفردي وهو جسسه النفسية بحيث يجب ألا يكون الأدب مجرد صورة مكررة للواقع لأن الناس دائما يغرمون بالأصل وليس بالصورة ، وخاصة أن المجتمع في تغير وتطور مستمرين ، ونفس الموقف بالنسبة للفرد ونظرته الى الكون والأحياء . وإذا اقتضت مهمة الأدب على مجرد التعبير عن هذا المجتمع وهذا الفرد فلن يستطيع اللحاق بركب الحياة ومواكبتها لأنه سينتهى بانتهاء اللحظة التي يعبر عنها وهذه هي مهمة الصحافة اليومية وليست مهمة الأدب التي وصفها الناقد التعبيري الألماني لوثر شراير بأنها « الحركة الروحية الموازية لسير الزمن والتي تضع الكيان الانساني للفرد فوق اعتبار وضعه الاجتماعي المؤقت » ، فهي تعالج الانسان كمخلوق حي ومتكامل وليس مجرد فرد في مجتمع ، وغالبا ما تقف الكلمة المسرحية المنطوقة عاجزة عن التعبير الكامل عن هذا المخلوق المعقد الزاخر بالمتناقضات ، ولذلك تتعاون الفنون التشكيلية في التعبير عن الانسان في كليته ، والمسرح خير وسيلة لتعاون المعمار والنحت والتصوير

والموسيقى والرقص واللون والصوت والكلمة والضوء
... الخ ، ولذلك كان مصدر الحركة التعبيرية المسرح ،
وبعدها تشعبت الى الرواية والشعر ولكن في حدود
أدوات كل منهما . وقد بلغت الحركة التعبيرية في المسرح
قمتهما في فترة ما بين الحربين بين عامي ١٩١٥ و ١٩٤٠
وخاصة في مسرحيات موس هارت التي نذكر منها على
سبيل المثال مسرحية « السيدة القابعة في الظلام » التي
أثارت ضجة في أوروبا وأمريكا عام ١٩٤١ رغم ظروف
الحرب العالمية الثانية .

رواد المدرسة

وكما رأينا فقد تأكدت الملامح العريضة والخطوط
الرئيسية للمدرسة التعبيرية منذ أول مسرحيات كتبت
بهذا الأسلوب وخاصة مسرحيات ويدكايند ، وبعد ذلك
تفرعت هذه الخطوط الرئيسية الى تنوعات متعددة نذكر
منها على سبيل المثال أصحاب الاتجاه التطبيقي الذي
يقول أن مهمة الأدب هي تنشيط عقل الانسان ووجدانه
ومنعهما من الركود والبلادة وليس مجرد تقديم صورة
لما يراه الانسان بالفعل في حياته اليومية ، ومن أعمدة
هذا الاتجاه ج . تولر وهاسين كليفر وبيتشر وكايسر
والأمريكي جون هاورد لوسون ، ويوجد أيضا أصحاب
المذهب الصوفي الغامض والمذهب اللاعقلاني الذين يقولون
أن المعقول هو ما اتفق عليه ، وعلى المسرح أن يعالج

مالم يتفق عليه الناس بعد ومن أئمة هذا الاتجاه سورج
وويرفيل وكورنفيلد وكافكا وأونيل الذى بلغت التعبيرية
عنده قمته فى احدى مسرحياته المتأخرة « أيام بلا نهاية » ،
وقد ركز كل هؤلاء على مهمة الأدب كمحرر لروح الانسان
من ربة الواقع التقليدى الذى غالباً ما يتميز بالمحدودية
والغباء وضيق الأفق ، واشترك أصحاب الاتجاهات
المختلفة للتعبيرية فى المناداة بانقلاب فى وسائل الانتاج
المسرحى ، استخدموا المسرح الدائرى والمتعدد الطوابق
والأضواء الخافتة والمعتمة والتصوير السينمائى بحيث
يمتزج المسرح بالسينما ، وقد استفادوا الى حد كبير
بإكتشاف سيجموند فرويد فى علم النفس وهى
الاكتشافات التى أكدت أن الانسان مخلوق ديناميكى
متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقد
صفاته الأساسية العامة التى قد تختفى تحت وطأة الواقع
ولكنها مع هذا تظل موجودة .

المنهج الدرامى

والمسرحية التعبيرية المتعارف عليها تقوم على شخصية
محورية تمر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية ، ولذلك
يستعين المؤلف بعلم النفس فى أحيان كثيرة حتى يبلور
هأساتها الداخلية ، ولا يرى المتفرجون الشخصيات الأخرى
والظروف المحيطة الا من خلال نظرة الشخصية المحورية
إليها التى تترجمها الى رموز درامية ومسرحية متجسدة

سواء فى ذهن المتفرج أو أمام ناظره ولذلك يعتمد معظم كتاب التعبير على المونودراما أو المسرحية التى تكتب لمثل واحد أو التى تنبع أحداثها ومواقفها من ذهن الشخصية الرئيسية وقد اشتهر بهذا النوع من المسرحيات كل من ايفيت جيلبرت وروث دريبر وكورنيليا أوتيس سكر .

ولكن ليست كل مسرحيات المونودراما تعبيرية بالضرورة ، فبعضها تقليدى للغاية كما نجد فى مسرحية « الكمين » لآرثر ريتشمان التى كتبها عام ١٩٢١ ولكن أهمها تعبيرى بمعنى الكلمة وخاصة فى مسرحيات جورج كايسر وروايات ايلين جلاسجو التى تقول : انها تكتب رواياتها من خلال عيون وعقلية البطل أو البطلة ، وقد طبقت هذا المنهج بحذافيره على روايتها المشهورة « الأرض الجرداء » عام ١٩٢٥ ، وكذلك مسرحية « الآلة الحاسبة » لالمير رايس التى يقدم فيها بطله بائع الكتب بمناسبة مرور ٢٥ عاما على اشتغاله بالمؤسسة ، لقد استدعى لمقابلة المدير فى مكتبه والبشر يملأ جوانحه متوقعا التهاني الحارة والعلاوة المجزية ، واذا بالمدير يخبره أنه مطرود ، وفى الحال نجد أرضية المسرح التى يقف عليها البطل تميد من تحت قدميه وتدور فى جنون متذبذب لتعبر تعبيرا مجسدا عن الدوامة التى تدور داخل عقل البطل وتحيله الى ريشة فى مهب الرياح ، وبالطبع فإن المناظر المسرحية تتتابع بعد ذلك لتجسد الأزمة النفسية للبطل أمام

المتفرجين بحيث يلمسون صراعه الداخلي ومسيرته تجاه قدره ومصيره دون أن ينبس ببنت شفة ، وقد اتبع جورج كايسر نفس المنهج بالنسبة لشخصية صراف البنك فى مسرحية « من الصباح حتى منتصف الليل » عام ١٩١٦ ويوجين أونيل فى شخصية بروتس جونز فى مسرحية « الامبراطور جونز » عام ١٩٢٠ ، وفى كل هذه المسرحيات تتوالى الأحداث والشخصيات مغلفة بجو من الحلم والتشتت والضباب والظلال بحيث تضيع النسب التقليدية المتعارف عليها فى حياتنا العادية لأن هذه النسب تحد من انطلاقات التعبير الدرامى ، ومع هذا فالأحداث والشخصيات عادية وتقليدية ولكنها توضع تحت ضوء غير عادى عن طريق ازالة الفجوة التى تفصل بين حياة الانسان الاجتماعية وكيانه النفسى الداخلى ، وهى الفجوة التى تفرضها الحياة الاجتماعية على الناس وغالبا ما تصيبهم بدرجات متفاوتة من المرض النفسى والمعروف بالشيذوفرانيا أو انفصام الشخصية .

الاتجاه النقدى

ويقول ايفان جول أن هدف الفنان التعبيرى يتركز فى التجسيد الموضوعى الخارجى للتجربة النفسية المجردة عن طريق توسيع أبعادها والقاء أضواء جديدة عليها لكى تتكشف الأشياء التى يخفيها الناس أو التى لا يستطيعون رؤيتها لقصر نظرهم ، ويقول الكاتب المسرحى الانجليزى جون جالزورثى أن التعبيرية تجسد جوهر الأشياء دون

اظهار خارجها ، ولذلك فهي لا تعترف أن هناك تشابها ضروريا بين الداخل والخارج ، وحتى لو وجد هذا التشابه فإنه لا يهمها على الاطلاق . ولأن التعبيرية تعبر عن الانسان فى كليته فإن الشخصيات تتحول الى مجرد انماط اكثر منها أناس من لحم ودم ، وأحيانا تتحول الى مجرد أرقام أو مسميات عامة فنجد الأستاذ صفر أو الرجل أو المرأة أو الرئيس أو المدير أو الشاعر دون أسماء على الاطلاق ، وغالبا ما تكون اللغة سريعة وتلغرافية ولاهثة ومتقطعة ، تترواح بين الغنائية الحاملة والنثر الحشن لكى تتمشى مع روح المنولوج الذى يعبر عما يجتاح الشخصية من صراعات متناقضة وعواطف متنافرة ، والأحداث بدورها مفاجئة فاقدة للترتيب المنطقى التقليدى وضاربة جذورها فى الخيال والاغراب وذات مستويات متعددة تختلف نوعيتها باختلاف الحالة النفسية ، وتشارك الموسيقى والأصوات والأضواء الزاخرة بالرموز امكانيات الكلمة فى التعبير حتى تكتمل ظلال المعانى وتنوع ، هذا بالاضافة الى الحيل المسرحية الممثلة فى الاقنعة والمكياج ومجموعات الكورال الغنائية والتحرك الايقاعى للممثلين وخفوت الضوء وتغيير درجاته ، وتغيير المناظر الخلفية لكى تشارك فى التعبير لأن التعبيرية ترفض أى ميل زخرفى فى الفن ، وهذا يجعل المسرحيات التعبيرية زاخرة بعنصر الابهار ولكنها فى بعض الأحيان تصعب متابعتها بالنسبة لمتفرج التسلية .

وقد عانت التعبيرية فى بعض مراحلها من الرتابة والتكرار والأفكار المريضة والهواجس المشتتة التى لا تهم الجمهور العريض ، ولكن هذا لا يقلل من انجازاتها الفنية فى مجال التكنيك المسرحى الذى يعبر فى جرأة ووضوح عن الحياة الداخلية للانسان عن طريق الصور المجسدة للحالات النفسية وترجمة الحقيقة المجردة الى بناء درامى جميل ، وهى بهذا حطمت الحرفية التقليدية لفن المسرح خاصة وأخصبته بوسائل تعبير متعددة ومتجددة مما مكنه من مواكبة الحضارة التكنولوجية المعقدة .

بنديتو كروتشى

ويعد الناقد الايطالى كروتشى أول من قدم دراسة منهجية للتعبيرية فى الفن وربطها بعلم الجمال ، فهو يقول أن مهمة الفن عامة تنهض على اخراج التجربة المجردة فى ثوب مجسد جميل بحيث يستطيع الانسان التعرف على جوانبها المتعددة ، وفى نفس الوقت لا ينفر أو يخجل منها ، لأن الفن بطبيعته كفىل بتجسيد القبح الحياتى فى بناء جميل متناسق ، وهذا البناء ينهض على قاعدة أن كل فن تعبير ولكن ليس كل تعبير فنا بالضرورة ، ولذلك اذا لم يكتمل هذا البناء فالتعبير عن المضمون يكون ناقصا ومبتورا ، وقد سادت الفكرة التقليدية التى تقول أن كل تعبير فن حتى أواخر القرن التاسع عشر ، وبذلك تدخل السيرة الذاتية أو الخطابات المتبادلة بين الفنانين فى مجال

الحلق الفنى ، ولكن الحركة التعبيرية قالت بأن الفن ليس مجرد تعبير عن فكرة ، ولكنه تجسيد لها قبل كل شيء وهناك فرق شاسع بين أن يقول زوج لزوجته « اننى أحس بالتعاسة اليوم لأننى تشاجرت مع رئيسى فى العمل ، وبين أن تقولها شخصية فى مسرحية ، الحالة الأولى هى مجرد تعبير عن حالة نفسية راهنة تزول تدريجيا مع خفوت حدتها النفسية ، أما فى حالة الشخصيات الدرامية فالحالة تختلف تماما لأن الشخصية تنطق هذه الجملة ضمن نسيج درامى معقد ومتشابك ومتشعب وهذه الجملة تنطق فى المسرحية كنتيجة حتمية وضرورية لما سبق من أحداث ومواقف وكتأثير فعال على ما سوف يتلوهها من أحداث سوف تستمر فى مجراها الطبيعى حتى نهاية المسرحية فالجملة هنا مقصودة من الناحية الدرامية الفنية أما فى الحياة اليومية فههدفها هو التنفيس المؤقت ولكن ليس بالضرورة أن تأخذ نفس الشكل الجمالى المفروض وجوده فى الفن ، وهذا هو الفارق الأساسى بين التعبير فى الحياة اليومية والتعبير فى التشكيل الفنى ، الحالة الأولى يقوم التعبير بمهمة وظيفية وعملية مؤقتة بينما يعتمد فى الحالة الثانية على التجربة الفنية الجميلة الدائمة التى تعبر عن كيانه الأصيل كإنسان وليس عن مجرد حالة مؤقتة يمر بها .

الانطباعية

بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية فى الفن التشكيلى أولا قبل أن تتبلور فى اتجاه أدبى ونقدى ذى ملامح متميزة فى الأدب العالمى ، ولا عجب فى هذا فالعلاقة بين مختلف الفنون علاقة وثيقة وعضوية تقوم على عنصرى التأثير والتأثر وخاصة اذا ارتبطت بعامل المعاصرة ، ولكى ندرس مفهوم الانطباعية فى الأدب لابد أن نرجع الى أصولها المبكرة وجذورها الأولى فى الفن التشكيلى . فقد بدأت الحركة الانطباعية أو التأثيرية كنوع من الهجوم على القوالب الكلاسيكية التى سيطرت على الفن التشكيلى فى أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر فقد تحولت هذه القوالب الى قيود قاسية تحد من انطلاقة الفنان وتجبره على تقليد من سبقوه بدلا من اضافة الجديد المبتكر ، وكان الفنانون الكلاسيكيون يصفون أنفسهم بأنهم أعمدة الفن

الأكاديمى الرسمى ، وتميز سلوكهم بالادعاء والغطرسة لارتكانهم الى خلفية تاريخية عريضة وضاربة جذورها فى القدم ، ولاعتمادهم على التأييد الرسمى لكبار رجال الدولة ، ولأن الذوق العام كان ممهدا من قبل لتقبل أعمالهم التقليدية . وكانت معظم لوحاتهم لا تخرج عن تصوير الموضوعات التاريخية والمعارك الطبيعية التى تحاول الالتزام الكامل بالألوان والزوايا التقليدية ، وكذلك النساء العاريات التى يغرم أبناء الطبقة الارستقراطية بتعليق لوحاتهم فى غرف النوم ، وأيضا تخصص الرسامون الأكاديميون فى رسم الصور النصفية لكبار الساسة حيث يبدوون فى كامل صحتهم وأوج مجدهم ، كما رسموا اللوحات التى تحتوى على الشعراء والفنانين الملتحين الذين تداعبهم ربات الشعر والأدب اللاتى اتخذن صورة فتيات المولان روج ، وأيضا تناولوا الموضوعات الدينية وخاصة مناظر القديسين الذين صلبوا من أجل الاستشهاد .

كانت هذه هى الموضوعات الأثيرة عند هؤلاء الفنانين ولم يحاول أحدهم الخروج عنها ، لأن التكرار والتقليد أفقدهم ملكة الابتكار والتجديد ، فكانت معظم اللوحات ترسم حسب الطلب ، وفى حدود ما تركه العصر الكلاسيكى والنهضة من تقاليد ، ولذلك استعاروا الأشكال والظلال من العصر الكلاسيكى ، مما أدى الى انفصال الفن التشكيلى عن الحياة المعاصرة ، وقد امتد نفوذهم على الحياة الفنية فى فرنسا حتى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وفى

كتاب ، دروس فى الحماقة ، للنقاد الفرنسى فرانسيس
جوردان نجد مجموعة من اللوحات التى حصلت على الجوائز
الرسمية فى فرنسا ، وكلها لرسامين اندثرت أسماءهم
الآن ، رغم انه لم يمض قرن واحد من الزمان على أعمالهم
بعد ، بينما أرفق جوردان بالكتاب قائمة بأسماء الفنانين
الفرنسيين المعاصرين لنفس الفترة ولم يحصلوا على أية
جائزة بالمرّة ، بل ان الدوائر الرسمية لم تعترف بهم
كرسامين ، وتضم القائمة أسماء ديجا وسيسل وبيسارو
وماتيس ورود ودوفى وجوجان وتولوز لوتريك وبونار
وغيرهم من الفنانين الذين عاش منهم بعد عصرهم ، كان
الفارق الأساسى بين التقليديين والمجددين ان التقليديين
رسموا طبقا لمواصفات مسبقة وقوالب قديمة بصرف النظر
 عما يحسون به ، بينما رسم المجددون ما أحسوا به بالفعل
بصرف النظر عن المواصفات والقوالب القديمة .

البدايات المبكرة

بدأت الثورة الانطباعية بالرسام الفرنسى كوربيه
الذى قال ان المادة الأولى للفن الصادق والحقيقى تكمن فى
الانطباع أو التأثير الذى يحدثه موقف معين أو منظر معين
فى نفس الفنان ، وقد تختلف جودة التعبير عن هذا
الانطباع من فنان لآخر ولكن تبقى الحقيقة البديهية التى
تقول انه لا يوجد فن بدون انطباع أو تأثير واقع على الفنان
بالفعل ، لأنه لا يستطيع التعبير عن شىء لم يتأثر به

والا تحول الى ببغاء تثرثر بما لا تعي ، والوقار الرسمي الذي يغلف الفن الأكاديمي التقليدي ليس سوى الثروة المتخذلة التي تغرم بها الببغاء ، وكان كوربيه رساما يصور الطبيعة والناس كما يحس ، وكذلك كان الانطباعيون الذين تبعوه مستكشفين لواقع جديد ، ويتحركون شوقا الى تصوير عصرهم ومضامينه وحتى اذا عاجلوا موضوعا قديما فلا بد أن يضعوه تحت ضوء عصرهم ، وقد اقترح مانيه على محافظ باريس ألا تعلق على حوائط قاعات الاجتماع في القصور ومقار الحكومة لوحات تاريخية أكاديمية ، بل يجب أن تتحلى بشخصيات ومضامين مستمدة من العصر الحديث ، بالأسواق العامة ومحطات السكة الحديد وكبارى السين والحدائق الغاصة بالمتنزهين .

ويقول مانيه انه لم يكن يقصد الهجوم العنيف في بداية الأمر ، لكنه فوجيء بهجوم مضاد ووحشي قام به الأكاديميون التقليديون والجمهور الذي أفسدوا ذوقه ، ومن هنا اشتعلت الحرب بين الأكاديميين والانطباعيين بسبب الصراع بين التعصب وضيق الأفق وبين التجديد والانطلاق والمعاصرة ، وفي عام ١٨٧٤ عرض كلود مونييه لوحة بعنوان « شمس مشرقة - انطباع » بقاعة المرفوضين التي أقيمت لعرض اللوحات التي رفضت الأكاديمية عرضها بالمعارض الرسمية ، وكانت لوحة مونييه التي رسمها من شرفة غرفته أثناء شروق الشمس في مدينة الهافر تعبيرا عن انطباعه وتأثرا بالاحساسات التي أثارها المنظر في

نفسه ، وقد هاجمها الناقد الفرنسى الأكاديمى ليروى وخاصة عنوانها « انطباع » وقال انه لا يوجد فى الفن ما يسمى بالانطباع ، ولكن مونييه أطلق على نفسه وعلى زملائه لقب الانطباعيين ومن هنا بدأت المدرسة تتخذ شكلها الفنى الذى عرف بعد ذلك فى الفن التشكيلى .

ميدان الأدب

وقد تسربت الانطباعية أو التأثيرية من الفن التشكيلى الى ميدان الأدب من منافذ عديدة لقدرتها على التشكل السريع مع المذاهب الأدبية المختلفة والمتعارضة فى بعض الأحيان . فقد دخلت ميدان الأدب من باب : الرومانسية والطبيعية والرمزية والواقعية ، واستطاعت أن تشكل اتجاهها نقديا عرف بالاتجاه الانطباعى فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، ولهذا نجد كثيرا من الأدباء الذين ينتمون الى اتجاهات متناقضة وقد اتخذوا مواقف متعددة تجاه الانطباعية ، ولعل هذا راجع الى أن أى عمل فنى خلاق لابد أن يمر بنفس الفنان أولا ، وعملية المرور هذه هى الانطباع أو التأثير الذى يدفع الفنان الى التعبير عنه ، وهذا الانطباع بدوره ينتقل الى القارئ عن طريق قراءة العمل الأدبى ، ولعل اختلاف طرق التعبير عن هذا التأثير أو الانطباع هى التى قسمت المدارس الأدبية الى رومانسية وطبيعية ورمزية وواقعية وسيريالية وتعبيرية ، ورغم أن التعبيرية مثلا قامت كثورة مضادة للانطباعية إلا أننا نجد أن الاثنين وجهان لعملة واحدة لأن الفنان يتأثر أولا ثم

ينقل هذا الانطباع أو التأثير عن طريق التعبير وبالتالي لا وجود لاحدهما بدون الآخر .

وفى الواقع فإن الانطباعية كانت امتدادا طبيعيا للرومانسية الأدبية التى ثارت ضد القوالب الكلاسيكية التى أحالت التقاليد الى نوع من القيود التى تحتّم على الفنان أن يصبح مقلدا خاليا من كل مواهب التجديد والابتكار ، فعلى الفنان الرومانسى أن ينفعل بالطبيعة الحية والحياة المعاصرة وأن يصب هذا الانفعال فى أى شكل فنى براق مناسب ، وفى الواقع لا يوجد فارق كبير بين الانفعال الذى يؤمن به الرومانسيون والانطباع الذى يعبر عنه التأثيريون . وقد قال وليم وردزورث رائد الشعر الرومانسى الانجليزى أن الشعر الصادق هو النتيجة الحتمية للانسياب التلقائى والعفوى للانفعالات التى تحتاج الشاعر ، وبعده جاء أناتول فرانس « ١٨٤٤ - ١٩٢٤ » وهو رائد المدرسة الانطباعية فى الأدب الذى قال ان قيمة أى عمل أدبى تكمن فى نوعية الانطباعات التى يتركها فى نفس القارئ ، وعلى الأديب أن يضع هذه الحقيقة نصب عينيه لأن الانطباع هو الدليل الوحيد على الوجود الحى للعمل الأدبى .

عيوب الانطباعية

ولكن الاسراف فى الاهتمام بالانطباع على أساس انه الأساس الوحيد الذى ينهض عليه العمل الأدبى أدى الى

مزلق عديدة ، لأن الانطباع ليس ملكا للفنانين وحدهم ، فكل انسان يتأثر بالموجودات حوله ويستطيع أيضا التعبير عنها ، ومعنى هذا انه فى امكان كل انسان أن يصبح فنانا ، لأن الانطباعيين جـروا وراء التسجيل الحرفى للانطباع ونسوا القيمة الجمالية والضرورة الدرامية اللتين تحتمان وجود الشكل الفنى الذى يحول هذا الانطباع المجرد الى جسم فنى جميل من خلال العمل الأدبى ، فالانطباع عبارة عن مجرد عنصر أولى أو مادة خام لازمة لتشكيل العمل ، ولكن الضرورة التشكيلية تحتم فناء المادة الخام داخل الجسم الجديد .

وقد أدت الانطباعية الى ما عرف بأدب الاعترافات والخطابات الأدبية التى يعبر فيها الأدباء عن مكنونات صدورهم بصرف النظر عن التشكيل الدرامى لهذه المكنونات ، وكان ذلك نتيجة حتمية لمدرسة التحليل النفسى التى أرسى قواعدها سيجموند فرويد والتى خلقت جماعة من النقاد مهمتهم الأولى والأخيرة البحث المتأنى وراء العقد النفسىة التى ترسبت فى نفس الأديب والتى يحاول التنفيس عنها فى أعماله ، أى أن العمل الأدبى تحول الى مجرد مرآة لحياة الأديب الداخلية ، وبمجرد الاحاطة بكل شىء عن شخصية الأديب فإن العمل الفنى يفقد قيمته ودلالته . أى انهم ينظرون الى العمل الأدبى على انه مجرد ترجمة ذاتية أو سيرة شخصية للأديب ، وبهذا لا يوجد فارق بين الرواية مثلا وبين تاريخ حياة أى أديب من جهة

الشكل الفني . وبالطبع فان هذا أدى الى فوضى في المعايير النقدية والفنية بحيث أصبح النقد الأدبي والتذوق الفني مجرد تعبير عن الانفعالات الشخصية والأحاسيس الذاتية التي يثيرها العمل الأدبي في الناقد ، وبالتالي فان كل انسان في امكانه أن يصبح ناقدًا لأنه يستطيع أن يقول عن أى عمل أدبي أنه يحبه لأنه يريح أعصابه مثلاً ، أو لا يحبه لأنه يثير ازعاجه أو اشمئزازه ، ولكنه في نفس الوقت لا يستطيع أن يقول « لماذا » يحبه أو يكرهه .
بينما النقد الموضوعي ينهض على السببية الكامنة وراء الانفعالات التي يثيرها العمل الأدبي ، وبدون تحليل هذه السببية عن طريق الشكل الفني المميز والمتميز فان النقد لا يمكن أن يصبح علماً قائماً بذاته له معاييره المقننة ومقاييسه الجمالية .

اناتول فرانس

ويعد الناقد والأديب الفرنسي أناتول فرانس أول من حاول ارساء تقاليد المدرسة الانطباعية في الأدب ، ونقول حاول لأنه لم يستطع حيث انه من المستحيل ارساء تقاليد عامة على انفعالات شخصية وانطباعات طارئة لم تتح لها الفرصة بعد لكي تأخذ الشكل المميز لكل الأعمال المتعارف عليها ، فيصف فرانس الناقد بأنه روح مرهفة تحكى مغامراتها وسط التحف الأدبية والروائع الفنية ، وبهذا لا يمكن أن يتحول الناقد الى حكم أو قاض يفصل

بين هذا العمل وذاك ، ويعلق الناقد ج . أ سبنجاردن في كتابه « النقد الجديد » الذى صدر عام ١٩١٢ على الأسلوب الانطباعى فى النقد لكل من أناتول فرانس وجيل ليمتر بقوله ان وظيفة النقد الانطباعى لا تخرج عن التسجيل الحرفى للانفعالات التى يثيرها العمل فى نفس الناقد ، فمثلا اذا قرأ الناقد قصيدة شعرية مثل « بروميثياس طليقا » للشاعر الانجليزى شيللى فانه يعلق عليها بالآتى : لقد كانت قراءتى لها متعة زاخرة بالبهجة والاثارة لا تعادلها أية متعة أخرى ، وحكمى على القصيدة هو مجرد احساس بهذه المتعة ، وليس لى أن أفلسف الأمور وأعقدتها باصدار تفسيرات أخرى تفسد بهجتى هذه فكل ما أستطيع التعبير عنه هو هذه البهجة التى قد تختلف تمام الاختلاف من شخص الى آخر ، وكل شخص له نفس الحق الذى أملكه فى التعبير عن نفسه ، وعلى هذا فكل أدوات الناقد تتركز فى لحساسية المراهفة تجاه الانطباعات التى يمارسها عليه العمل الأدبى ثم قيامه بالتعبير عنها ، وهذا التعبير ربما يؤدى الى خلق عمل أدبى آخر عن طريق الناقد نفسه بحيث يحل محل العمل الأصلى وهذا ما يطلق عليه الانطباعيون اصطلاح « فن النقد » .

ولكن سبنجاردن يهاجم هذه الفوضى النقدية بقوله ان اهتمامنا ليس منصبا على انطباعات الناقد ، لأن كل ما يهمنا هو العمل الأدبى نفسه بصرف النظر عن الاعتبار الشخصية لكل من الأديب المبتكر والناقد المتذوق فالناقد

عندما يعبر عن حالته النفسية الراهنة في مواجهة العمل فانه لا يزيد استمتاعنا به ، لأنه يعبر عن حالة خاصة جدا تهمة هو وحده ولا تهم أى شخص سواه ، صحيح ان التجاوب مع العمل الأدبى مهم للغاية ولكنه ليس مهما فى حد ذاته ، لأن النقد الموضوعى يتبع أربع خطوات تدريجية ، الأولى التجاوب اللحظى ، والثانية الفهم العميق ، والثالثة التحليل الشامل ، والرابعة والأخيرة تكمن فى التقييم الأخير أو الحكم الموضوعى القائم على حيثيات صادرة عن مكونات العمل الأدبى نفسه .

الشكل والمضمون

والعجيب أنه على الرغم من أن الانطبائية فى الأدب كانت نتيجة للانطبائية فى الفن التشكيلى ، إلا أن هناك تناقضا حادا بين المدرستين ، فالانطبائية التشكيلية تتجلى فى التضحية بالمضمون من أجل الشكل بينما الانطبائية الأدبية تضحى بالشكل من أجل المضمون ، فبينما يستخدم الفنان التشكيلى الانطباعى اللمسات السريعة والضربات المركزة بالفرشاة بهدف الحصول على تأثيرات قوية وسطوح زاخرة بالأضواء والألوان ذات الملامس المثيرة ، نجد الأديب الانطباعى يصر على الاطناب والتطويل والتغنى بانطباعاته الشخصية ، لأنه لا يوجد الشكل الفنى الذى يحد من شطحاته الذاتية وبينما تنهض الانطبائية التشكيلية على أسس علمية تتراوح بين دراسة الضوء وتحليله والألوان

وتركيبتها وفقا للنظريات العلمية وأهمها نظرية التكامل ،
نجد الانطباعية الأدبية وقد تخلت عن كل المعايير العلمية
وخاصة في ميدان النقد الأدبي . وهذا كان دائم الحدوث
في الأعمال الأدبية والدراسات النقدية التي ركبت أعلى
أمواج الانطباعية في أواخر القرن الماضي وأوائل الحال
وخاصة تلك التي تفرعت عن الرومانسية ، ولذلك
فالانطباعية التشكيلية أقرب الى الطبيعة الأدبية منها الى
الانطباعية الأدبية ، فهي أيضا معاصرة لها تماما ، واتجهت
مثلها الى التركيز على العالم المعاصر المحيط بها تتأمل
الموجودات العادية باهتمام موضوعي ، بلا خوف أو تكتم حتى
إذا كانت هذه الموجودات قبيحة أو مشوهة ، ولعل الطابع
المزدوج الذي تميزت به الانطباعية التشكيلية هو الذي أدى
الى علاقتها المزدوجة بكل من المدرسة الطبيعية والانطباعية
في الأدب ، وكان الرسام الفرنسي سيزان على وعى بهذا
التناقض الداخلي عندما قال عن الرواد الأوائل للمدرسة
الانطباعية التشكيلية :

« انهم قادرون على دراسة التفاصيل الدقيقة ، وكافة
أجزاء الصورة تظل دائما حاضرة في ذهنك لا تغيب عنه
كأنما يدر النغم كله في رأسك بغض النظر عن التفصيل
المحدد الذي تدرسه . انك لا تستطيع أن تنتزع شيئا من
هذا الكل ، فهم لم يشتغلوا بأسلوب الترقيع كما نفعل
نحن » .

فالفنان التشكيلي الانطباعي يهتم كثيرا بالشكل الذى ينقل انطباعه الى الناس أما الأديب الانطباعي فكل همه هو نقل انطباعه الذاتى سواء كان هذا الانطباع ينتمى الى الشكل العام للعمل أو لا ينتمى ، فالشكل شئ ثانوى واذا عجز الأديب عن تحديده فمن اليسير أن يضحى به من أجل التسجيل الحرفى للانطباع الذى يعد الأساس الأول والأخير وليس مجرد جزء حيوى فى جسم العمل الأدبى ، ولذلك يقول الشاعر الفرنسى الرمزي بودلير ان التشابه انعدم بين الانطباعية التشكيلية والانطباعية الأدبية ، لأن الأولى تقترب كثيرا من الطبيعية الأدبية ، ولذلك فهو يعقد مقارنة بين الرسام الانطباعي دلاكروا وبين الأديب الطبيعي ستندال لأن الاثنين جمعا بين التنوير والثورة الرومانسية ، بين العاطفة والعقل ، بين الزهو الفردى والوعى الاجتماعى ، وبين مراة الشعور وقسوة التعبير ، كل ذلك فى وحدة عضوية زاخرة بالحياة والتوتر والنبض ، أما الأديب الانطباعي فلا يهتم الا بالزهو الفردى .

ولعل العلاقة المتبقية بين الانطباعية الأدبية والتشكيلية هى اعتبار العالم الخارجى مجرد تجربة خاصة واحاسيس شخصية ، وليس واقعا موضوعيا موجودا بشكل مستقل عن حواس الفرد وهذا ما يتفق تماما مع الوضعية الفلسفية ، فالعالم الحديث هو الذى أفرز هذه الاتجاهات التى أصبحت بشكل متزايد تعبيرا عن علاقة بالغة التعقيد وبالغة التداخل بين الذات والموضوع ، فالفرد الذى فرضت عليه العزلة

والذى تدور أفكاره حول ذاته ، انما يعرف العالم كمجموعة من المؤثرات العصبية ، والانطباعات والأحوال النفسية ، ورغم أن البطل فى الروايات الانطباعية ساخط الا أن سخطه ينحصر داخل فرديته المنعزلة التى تأنف من التجاوب مع العالم المعاصر الذى تفتت وانعدمت انسانيته أى أن موقفه لا يخرج عن موقف المتفرج الذى لا تعنيه غير انطباعاته والذى لا يعتزم المشاركة فى تغيير العالم ، وبالنسبة للفنان التشكيلي الانطباعي فان بقعة الدم لا تزيد فى نظره عن أن تكون بقعة لون .

من هذا يتضح لنا أن الانطباعية كمدرسة أدبية ذات ملامح محددة لم تستطع أن تعيش أكثر من نصف قرن بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن الحالى . لأنها فى الأصل اتجهت يدخل فى جميع المدارس الأدبية دون استثناء حيث الانطباع عنصر أولى فى خلق أى عمل فنى ولكنه ليس كل شئ كما نادت الانطباعية الخالصة . ولذلك اندثرت عندما اقتضت على تسجيل الانطباع كهدف فى حد ذاته ، ولكن مع ذلك يظل الانطباع المادة الخام التى يتشكل منها أى عمل فنى ابتداء من الرومانسية ومارا بالواقعية والرمزية والطبيعية والتعبيرية والعلمية والوجودية والعشوية . الخ ، لأن الأدب بطبيعته يصور العلاقة الجدلية بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع ، بين الانسان والكون ، بين المضمون والشكل ، ولا يمكن أن يقتصر على دائرة الذات دون اظهار علاقتها العضوية والفعالة والديناميكية بالموضوع .

الوجودية

مثل الكثير من المذاهب الأدبية الأخرى بدأت الوجودية كمذهب فلسفى ثم دخلت ميدان الأدب عندما وجدت أن الأدب من خير الأدوات الفكرية والفنية للوصول الى الناس ، ولكي نحدد مفهوم الوجودية فى الأدب يجب أن نعود الى أصولها فى الفلسفة ومقارنتها بالمذاهب الفلسفية التى سبقتها ، فالفلسفة عند أفلاطون مثلاً هى البحث عن الماهية الثابتة التى لا تتغير مهما تغير المكان أو الزمان وكانت معظم محاولات الفلاسفة الذين جاءوا بعده هى مجرد تنويعات على هذه الفكرة الأساسية التى أعيأها البحث عن الحقيقة الخالدة ، ثم جاء سبينوزا وحدد الغاية العظمى للفلسفة بأنها الحياة الفاصلة الأبدية ، وظلت الفلسفة تبحث دون ملل عن هذه الحقيقة حتى جاء هيغل وحاول ارساء تقاليدها على أسس أكثر عقلانية ومنطقية . ولم يقتنع

بإنجازات وأفكار أفلاطون وديكارت وسبينوزا عندما أكد أن أفكار الإنسان ومشاعره ليس لها وجود إلا عن طريق الارتباط بشخصيته التي ليس لها وجود هي الأخرى إلا لأنها تشغل حيزا زمنيا محددا ولحظة معينة من لحظات تطور الوجود الكوني كله وهو ما سماه هيجل بالفكرة المطلقة فهو يؤمن بأن فهم العالم المحيط بنا لا يتأتى إلا عن طريق فهم ذاتنا أولا لأنه لا انفصال بين هذا وذاك . ولكن موضوعية هيجل لم تلق ترحيبا عند كيركجارد الذي يعد مؤسس الوجودية في الفلسفة ، فقال ان الذات هي الحقيقة المطلقة والتي يمكن أن نصل اليها . أما الموضوعية فوهم حتى لو وجدت لأننا لن نتمكن من ادراكها ، أما الذات فتجد التعبير المستمر عنها في الانفعال الذي يعلن عن وجودها باستمرار وباللحاح ، وهيجل يمحو الوجود الفعلي للإنسان عندما يحيله الى مجرد حلقة من سلسلة طويلة لا يعرف أولها من نهايتها ، وكما يقول كيركجارد أن وجود الإنسان لا يتحقق إلا في اللحظة التي تحييها ذاته بكل حدودها وانطلاقاتها ، وأن غرام الإنسان بالبحث عن المعرفة الخارجة عن ذاته أنساه البحث عن معنى وجوده هو وبالتالي أحس بالضيق والغربة في هذا الكون . رغم ان طبيعته تفرض عليه ايجاد علاقات لا نهائية مع ذاته بحيث يتوقف مصيره كله على نوعية هذه العلاقات . فمستقبله عبارة عن النتيجة الحتمية لهذه العلاقات ، وخيال الإنسان يؤكد أنه قادر على الوصول الى اللانهائي عن طريق النهائي الذي هو ذاته والتي اعتبرها هيجل مجرد حلقة في سلسلة .

الاختيار والقرار

ولان الانسان لم يصل بعد الى الحقيقة النهائية فان
عالمه زاخر بالشك وعدم اليقين وبالتالي فان عليه دائما أن
يقرر الطريق الذى يجب أن يشقه لذاته ووجوده الذى لن
يتحقق الا من خلال ارتباطه بالوجود الاسمى الذى يتلاشى
فيه العقل الانسانى المحدود ويتحول الى ذلك الانفعال
المتكثف الذى يلغى الادراك ويحول الانسان الى روح
شفافة تستطيع ادراك المعنى الحقيقى والمستتر للوجود ،
ومن هنا يكتشف امكانيات جديدة تحقق وجوده بطرق
أخرى . وهذا يهدم فكرة هيكل التى تؤكد أن الضرورة
الحتمية تستخدم الذات الانسانية كمجرد وسيلة الى غاية
تنتهى دلالتها بتحقيق الغاية ولذلك فاختيار الانسان عند
هيكل يتوقف على العلاقة الجدلية بين الذات فى الداخل
والموضوع فى الخارج ، أما عند كير كجارد فيعتمد الاختيار
الانسانى على العلاقة الجدلية بين الذات والانفعال الصادر
عنها ، وهذا الانفعال يسمى على ملكة الادراك العقلى لأنه
غير محدود ، وبالتالي يمكنه الوصول الى اللانهاى .

ثم يأتى الفيلسوف الوجودى هايدجر ليوضح لنا ان
الشكل الوحيد للوجود الذى ندركه هو وجود الانسان
ذاته ، وقد توجد موجودات أخرى مثل الحيوانات والحشرات
والنباتات والطيور والجبال .. الخ ، ولكن الانسان هو
الوحيد الذى يوجد وجودا حقيقيا بينها ، لأنه يدرك وجوده

وجودها في نفس الوقت ليس بالعقل وحده ولكن من خلال الانفعالات والاحساسات اللانهائية التي تشكل وجوده الفعلي ، الذي فقد الاتصال الحقيقي به بفعل كسله والضغط اليومي للمجتمع على كيانه حتى يتلاشى ويتحول الى مجرد حلقة في السلسلة الاجتماعية ، والشئ الوحيد الذي يؤكد وجود الذات الانسانية هي دخولها في تجارب معينة مثل خوف الانسان الدائم من العدم ، فنحن نحس فعلا بالعدم من خلال هذا الخوف ، وهذا الخوف هو الذي يشكل الذات وسلوكها ، وكما يقول هايدجر أنه من العدم يتفجر كل شئ موجود وفي نفس الوقت يهدد العدم كل شئ موجود في أي مكان وفي أية لحظة ، وبهذا نستطيع القول بأن العدم نفسه موجود من خلال ذواتنا ، أي أن التفريق مستحيل بين الوجود والعدم لأن الاثنين وجهان لعملة واحدة ، ومع ادراك الانسان لهذه الحقيقة فانه مازال قلقا وخائفا من العدم لأنه لا يعلم عنه شيئا ، فاهتمام الانسان ينصب دائما على الأشياء التي لم تتحقق بعد ، فهو يتجاوز وجوده الحالي الى المستقبل بحيث يتقدم دائما على نفسه ، وزمن الوجود يبدأ بالمستقبل لأنه لا فرق بين الاحساس بالوجود والوجود نفسه . ولذلك فالإنسان لا يستطيع الهرب من القلق أو الحرص أو المعاناة ، وهنا يبدو أثر كبر كجارد واضحا على هايدجر وخاصة في التركيز على المستقبل الذي تقع فيه انفعالات الانسان وآماله وهواجسه ومخاوفه أيضا ، ومن هذه النقطة تبدأ العلاقة الوثيقة بين الوجودية

كمذهب فلسفى والأدب كشكل فنى ، فالأدب خير أداة
قادرة على تجسيد انفعالات الانسان ، بل ان هذه الانفعالات
هى المادة الوحيدة التى يشكل منها الأدب أشكاله
المتعددة .

جان بول سارتر

وانطلاقا من العلاقة الوثيقة بين الوجودية والأدب
دخل جان بول سارتر ميدان التأليف الأدبى ومعه رفيقة
عمره سيمون دى بوفوار ، فهو يعتقد أن الوجودية تعالج
مشكلات الانفعال والخيال والمسئولية وكلها عناصر قل أن
يخلو منها عمل أدبى ، فسلوك أى بطل روائى مثلا يصدر
عن انفعاله تجاه موقف معين ثم يرسم بخياله الصورة التى
سيكون عليها سلوكه ، وبعد ذلك يأتى دور الاختيار بين
فعل هذا أو تجنب ذاك لادراكه أن مسئولية أفعاله سوف
تقع على كاهله وحده . ولكن سارتر لم يسلم من هجوم
المفكرين والفلاسفة التقليديين الذين اتهموه بافتعال المزج
بين الفلسفة والأدب بحيث وقف فى منطقة ما بينهما وقدم
أعمالا لا تمت سواء الى الفلسفة أو الأدب ، فهم يعتقدون
أن دخول الفيلسوف ميدان الأدب معناه انهيار فلسفته من
أساسها فالأدب يتخذ من الغموض مادة له بينما الفلسفة
هى البحث عن الوضوح فى كل موقع من مواقع الحياة ،
ولهذا فالأدب يعتمد على الرمز والتشبيه والاستعارة
والخيال وكلها أدوات لا تساعد الباحث على الإمساك بأى

شئ محدد وواضح ، أما اذا لجأ الفيلسوف الى الرمز فمعنى ذلك أنه فشل فى التعبير عن مذهبه بأسلوب مباشر وواضح ، ولكن الهجوم لم يكن منطقيا بل كان متعسفا ويحمل فى طياته سوء فهم لوظيفة الأدب فى حياتنا ، لأنه اذا كان الأدب يتخذ من الغموض مادة له فالنتيجة هى الوصول الى وضوح الرؤية . فالأدب ليس هروبا من الواقع بل مواجهة حاسمة وذكية له ، واذا كانت الفلسفة تعالج الأفكار المجردة فان الأدب يجسدها ويضعها أمام الانسان لتزداد معرفته بها ، ولم توجد بعد الفلسفة التى تعتمد على العقل الخالص فلا بد للفيلسوف من الخيال لكى يساند العقل فى مهمته .

ويؤمن الفلاسفة الوجوديون من أمثال جان بول سارتر وسيمون دى بوفوار وميرلو بونتي وجابرييل مارسيل وجان فال وموريس دى جاندياك والكسندرا كويرا ونيكولا بيرديايف وجورج جرفتش وايمانويل ليفينا أن الفلسفة أساسا تعالج الخيال من خلال العقل وليس العكس أما الظواهر الميتافيزيقية التى أعيت الانسان فى ايجاد تفسير متكامل لها فخير تعبير عنها هو الأسلوب الأدبى الذى يحمل فى طيناته الصراع الدرامى المشابه والموازى للصراع الانسانى من أجل الوجود ، وتقول سيمون دى بوفوار أن الفلاسفة الذين يتعالون على المنهج الأدبى يتجناهلون فى الحقيقة جوهر الفلسفة ، لأنهم يفصلون الماهية عن الوجود ، ويزدرون الجسم من أجل الروح ، أو المظهر من أجل

الجوهر ، بينما الفلسفة تؤمن بأن المظهر نفسه جوهر والوجود تعبير عضوى عن الماهية ، فلا فرق بين الابتسامة والوجه الباسم ، وبين وقوع الحدث والمغزى الكامن وراء وقوعه ، ولذلك لا تقتع الفلسفة الوجودية بالتعبير عن نفسها من خلال الدراسات المنهجية والبحوث الفلسفية ، بل تستعين أيضا بالرواية والمسرحية والقصة القصيرة والقصيدة لأنها خير ما يجسد الوجود الميتافيزيقى للانسان ويقربه من قوى ما وراء الطبيعة ، فهدف الفلسفة الوجودية هو عدم الفصل بين المجرد والمجسد ، بين المضمون والشكل ، بين الموضوع والذات ، بين المطلق والنسبى ، بين اللانهائى والنهائى .

سيمون دى بوفوار

وتقول سيمون دى بوفوار فى كتابها « الوجودية وحكمة الشعوب » الذى صدر فى باريس عام ١٩٤٨ ، تقول أن الفلسفة الوجودية تهتم بالشكل الأدبى ، لأن طبيعة تكوينه تساعد الفيلسوف على ادراك المصدر الأولى للوجود فى حقيقته الكاملة والجزئية التاريخية ، وعلى الأدب أيضا أن يستفيد من الفلسفة بحيث لا تقتصر مهمته على تجسيد بعض الأفكار المجردة التى سبق أن بحثتها وحققتها الفلسفة ولكن عليه أن يشارك الفيلسوف - مستغلا فى فلك أدواته الأدبية - فى استكشاف أحد مظاهر التجربة الميتافيزيقية التى يمر بها الانسان فى حياته لأن الوجودية

ترى أن العقل وحده عاجز عن ادراك الحقيقة ووصفها وصفا
جامعا شاملا ، ويجب أن تخجل الفلسفة من استغلال
الأدب في الكشف عن العلاقة العضوية التي تربط الإنسان
بالوجود ، لأن هذه العلاقة تعتمد في أساسها على الانفعال
والخيال كما تعتمد على العقل والفكر ، ولذلك فالفلسفة
تجسيد حي لذلك البعد الميتافيزيقي المجرد الذي يشكل
الوجود الفعلي للإنسان ، والفلسفة في جوهرها عبارة عن
تجربة روحية كما هي تجربة عقلية تماما ، وهذه التجربة
لا تخرج عن حدود الأبعاد الأربعة : الانفعال والخيال
والاختيار والمسئولية •

وتوضح سيمون دي بوفوار أنه على الرغم من أن
مارسيل بروسست لم يكن فيلسوفا بمعنى الكلمة إلا أن
نوره كروايبى لا يقل عن دور أى فيلسوف في الكشف
عن كثير من الأفكار التي تحتكرها الفلسفة ، ففي روايته
الشهيرة « البحث عن الزمن الضائع » يجد القارئ تجسيدا
حيا للكثير من حقائق الوجود التي فشل غيره من الفلاسفة
والدارسين الأكاديميين في تحليلها وشرحها في نظرية
متكاملة ، رغم أن بروسست لم يكن في اعتباره تحقيق أية
نظرية أو حتى نظرة فلسفية • بل ركز هدفه في خلق عمل
روائي بحث نجد فيه لكل حدث درامي دلالة ميتافيزيقية
تتجسد فيما وراء أبعاده النفسية والاجتماعية ، والإنسان
لا يستطيع أن يحقق وجوده إلا من خلال حدث ما ، ونفس
المنهج نجد في أى عمل أدبي حيث لا نحس بوجود

الشخصية العمل والفعل الا من خلال الحدث ، وهذا الحدث هو التعبير الحى عن التزام الانسان بالوجود الكلى للكون ، فوجود الانسان ينحصر فى دائرة ذاته ومقاومة الذوات الأخرى له واختياره لنفسه بمقتضى الحرية الممنوحة له ثم المسئولية التى يلتزم بها من جراء ممارسته لحيته ، وكل هذه الأبعاد الميتافيزيقية تتكشف دراميا فى انفعالات القلق والخوف والألم واللذة والأمل . . الخ التى يتخذ منها الأدب مضمونه ومادته الخام القابلة للتشكيل .

مفهوم الالتزام

ونظرا لأن الوجوديين يفسرون أى فعل يقوم به الانسان على أساس أنه التزام تجاه الذات وموقف محدد تجاه الذوات الأخرى ينهض على أساس الاختيار الحر والمسئولية الملتزمة فى نفس الوقت . فانهم ينادون بالالتزام فى الأدب ، ولكن مفهومهم للالتزام يختلف اختلافا جذريا مع الالتزام الذى نادت به الواقعية الاشتراكية من قبل ، والذى تحول بمرور الوقت الى الزام الأديب بالدفاع عن مبدأ سياسى أو اجتماعى أو اقتصادى معين سواء آمن به أو لم يؤمن به ، لأن الأدب ليس الا دعاية مباشرة وصريحة وبدون هذه العناية فانه يفقد وظيفته فى الحياة ويتحول الى معوق لتقدمها أما الالتزام عند الوجوديين فيقوم على ايمان الأديب نفسه والنابع من داخله على شرط ألا يقف فى موقع مضاد للحق والخير والجمال ، فللأديب

مطلق الحرية فى اختيار موضوعاته التى يوجهها بدوره الى قراء يتمتعون بنفس الحرية القائمة على الاختيار والمسئولية وهى الرابطة الوحيدة بين الأديب والقارئ ، ولعلنا لا نجد فى هذا اضافة جديدة بالنسبة للالتزام فى الأدب ، ولكن الاضافة الحقيقية أن الوجوديين يفرقون بين النشر والشعر من حيث أن النشر أكثر قدرة على الالتزام من الشعر ، وان كان هذا غير مقبول من الناحية النقدية الحديثة الا أنه يهمنا أن نعرف هذه الفروق حتى يتكامل أمامنا مفهوم الوجودية فى الأدب ، فليست هذه الدراسة دفاعا أو نقدا للوجودية بقدر ما هى تعريف للقارئ بعلامتها الأساسية .

يفصل الوجوديون بين النشر والشعر ليس على أساس معايير نقدية أو قيم جمالية مقننة مسبقا ، لأنه لا يوجد قيم ومقننات سابقة على العمل الأدبى فهى تتكشف أثناء عملية الخلق الأدبى نفسها ، ولكن الفصل بين النشر والشعر يقوم على اختلاف علاقة الكلمة بالنشر عن علاقتها بالشعر ويقول سارتر ان النشر أكثر تحديدا ووضوحا من الشعر ، ولذلك فهو أكثر عونا للأديب الملتزم ، وعليه فقد كتب رواياته ومسرحياته بالنشر ، فالكلمة فى النشر مجرد أداة لتوصيل المعنى ، أما فى الشعر فتتحول الى غاية فى حد ذاتها فى كثير من الأحيان . ويقول سارتر فى كتابه « ما هو الأدب » انه اذا كان الشعر يستخدم الكلمات مثل النشر فهو لا يستخدمها بنفس المنهج ، وقد يبلغ به الحد الى عدم استخدامها على الاطلاق ، وفى أحيان أخرى كثيرة

يضع نفسه فى خدمتها فالشعراء لا يؤمنون بفاعلية الكلام ولا يرغبون فى اطلاق مسميات على العالم ومركباته ، ولذلك فالأشياء عندهم تكون وتوجد ولا تسمى ، ولذلك فهم يقفون فى منطقة ما بين الكلام والصمت أى أنهم لا يتكلمون وفى نفس الوقت يرفضون ان يصمتوا ، فالكلمات عند الشعراء هى أشياء فى حد ذاتها وليست علامات تشير الى أشياء أخرى ، ولكن هذا لا يعنى ان الكلمات تفقد معناها ودلالاتها لأن المعنى هو الاداة الوحيدة التى يمكن أن تربط الكلمات فى وحدة ذات مغزى ، فالكلمة تعكس المعنى ولكنها لا تعبر عنه ، والشاعر ينظر الى الكلمات على أنها مرآة العالم التى يرى فيها نفسه على حقيقتها ، والنثر عند سارتر أقدر على الالتزام لأنه ينتزع الكاتب من حدود ذاته الضيقة ويربطه بالعالم الخارجى، بينما يلتزم الشعر بانعكاس الصورة الذاتية للشاعر ، ولذلك من الصعب أن يكون الشاعر ملتزما لأن الانفصال بينه وبين الكلمة عند التعبير حتمية شعرية ، وهنا يتضح اقتراب الشعر من الفنون التشكيلية أكثر من اقترابه من النثر رغم أن الاثنين من الفنون الكلامية .

وظيفة النثر

وظيفة النثر أداة طيعة فى يد الكاتب للالتزام بمشروع ما واختيار طريق من الطرق وتوجيه الآخرين اليه ، والنثر خير ما يسمى الأشياء وتسمية الأشياء معناها أن تصبح على غير ما كانت عليه قبل تسميتها ، فالنثر

عبارة عن كشف الأديب للعالم وتقديمه للقارىء ليمارس فيه حريته والأديب يكشف عن العالم وعن الإنسان لنفسه ولغيره من البشر ليحملوا مسئوليتهم كاملة ، لأن المعرفة بالشئ هي المسئولية تجاهه ، ولا يفرق سارتر بين الأديب ومشرع لأئحة القانون التى لاتعذر أى إنسان بجهله بالقوانين ، فاذا حدثت نفسة بعد ذلك بمخالفتها فانه فى هذه الحالة يقوم بأفعال يعرف مسئوليته المحددة عنها تماما ومسبقا ، ووظيفة الأديب تحتتم الا يبقى أى إنسان جاهلا بصورة العالم الذى يحيا فيه وعلى ألا يكون بريثا من مسئوليته ، والالتزام يلغى الحياد لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى لا يمكن لأحد أن يقف منه موقف الحياد وهنا يكمن التناقض الحاد بين الوجودية والواقعية التى تؤكد امكانية تصوير العالم تصويرا محايدا بدون لمسات ذاتية من الأديب ، بينما توضح الوجودية استحالة تقديم الأديب لعالم لا ينتمى اليه ولا يلتزم برأيه وحسه وعاطفته ، يقول سارتر :

« كلما عبر كاتب النثر عن مشاعره ، زادها إيضاحا ، وذلك على النقيض من الشاعر الذى اذا صب مشاعره فى القصيدة ، فانه يفقد الصلة بها ويتعذر عليه التعرف عليها : فالكلمات تستأثر بها وتتشبع بها وتحولها الى شئ جديد تماما » .

ولذلك فجوهر الشعر وجوهر النثر مختلفان ، فالهدف من النثر هو الفائدة ، فالنثر كما يقول بول فاليرى

يخترق الألفاظ عند الكلام أو الكتابة لينفذ منها الى ما وراءها، كما تخترق الشمس لوح الزجاج ، فلا يهم أن يكون الاختراق مرضيا أو غير ذلك ولكن الذى يهم أن يكون موصلا الى شئ ما فى هذا العالم أو الى تصور من التصورات التى نريد تسميتها ، ونحن يمكننا ادراك فكرة ما عن طريق الكلمات والعبارات دون أن نتذكر كلمة واحدة من الكلمات التى أوصلتها اليها ، لأن لغة النشر ليست سوى أداة من الأدوات التى تنتهى دلالتها بمجرد اتمام وظيفتها العملية ، ويعرف سارتر كاتب النشر بأنه الرجل الذى يستخدم الكلمات مثل استخدام المسيو جوردان للنشر للبحث عن حذائه ، واستخدام هتلر له فى اعلان الحرب على بولندا .

والكلام هو امتداد لحواسنا ، ويحمينا من الجحيم الذى هو الآخرون عن طريق الأخبار بوجودهم دائما وحركتهم وسلوكهم ، هو يجعل الاتصال دائما ممكنا ، والأدب خير ما يبلور حقيقة هذا الاتصال ، والصراع الدرامى الذى يمثل الأساس لأى عمل أدبى ليس سوى صورة متجسدة للصراع بين ذات الانسان ووجوده وبين ذات الآخرين ووجودهم ، ويمكن أن يؤدى هذا الصراع الى الجحيم كما يصيح بطل مسرحية « الأبواب المغلقة » لسارتر فى النهاية « الجحيم .. هو الآخرون » ويمكن أن يؤدى الى الجنة كما يقول الفيلسوف الوجودى جابرييل مارسيل « الجنة .. هى الآخرون » ، وفى الواقع فانه

لا يهم الوصول الى الجنة أو الجحيم عند الوجودى بقدر
ما يهم الالتزام بالانسان وحريته وكيانه ، وقد طبق سارتر
هذا المفهوم فى أشهر مسرحياته « الذباب » التى تعتبر
وثيقة ضخمة تؤكد حرية الانسان وسعيه من أجل التحرر
من ربة الاستعمار ، وهنا تتضح العلاقة الوثيقة بين
الفلسفة الوجودية والالتزام الأدبى ، فالأدبى عند الوجوديين
هو التطبيق المجسد للأفكار الفلسفية المجردة .

العدمية

يعد مذهب العدمية في الأدب الوجه الآخر المقابل لمذهب الوجودية . وقد يظن القارئ لأول وهلة أن هناك تناقضا بين الاتجاهين لأن أحدهما يبحث في الوجود بينما الآخر يحاول الوصول الى فهم العدم الذي حير الانسان منذ الأزل، ولكن منذ أكد الفيلسوف الوجودي هايدجر العلاقة النسبية بين الوجود والعدم ، وقال ان العدم موجود في حياتنا بدليل انه الشيء الوحيد الذي يثبت وجودنا ، ولولا العدم لما أدركنا معنى وجودنا ، فان العدم ليس مجرد اللاشيء . ولكنه الجانب الآخر لوجودنا المادي ، أي أن العدم في حد ذاته يمكن أن يكون وجودا معنويا لا تستطيع الحواس الخمس أو العقل البشري المحدود ادراكه . وليس الانتقال من حالة الوجود المعروف الى حالة العدم المجهول سوى التطور الديناميكي الذي طبع عليه هذا الكون ، والذي تأبى

طبيعته أية حدود استاتيكية ، وكما يقول هايدجر فان الوجود نفسه يتفجر من العدم ويصب فيه ، وخوف الانسان من العدم هو مجرد خوفه الطبيعي والتقليدى من أى شىء يجهله ، فالمعرفة هى الشجاعة والجرأة والقوة والادراك السليم ولو توغلت المعرفة فى منطقة العدم فى الوجود لانسانى لتغير هذا الوجود تماما ، ومن الواضح أن الانسان مازال يحاول باصرار التوغل فى منطقة العدم ، ويبدو أن محاولاته ستظل الى الأبد مستمرة ، ومن الوسائل التى يستعملها الانسان فى هذا المضمار تحضير الأرواح ، ودراسة دنيا الأشباح والجربى وراء كل ما هو غريب ، ولكن معظم هذه المحاولات يَبْوء بالفشل لأن الخيال والايهام والوهم والايحاء ومختلف الاحساسات المتناقضة بين الرغبة فى المعرفة والخوف من المجهول لا تستند الى منطق أو علم أو معرفة توضح أمامها الطريق ، ومن هنا نشأ أدب الخزعبلات الذى يدور حول مصاصى الدماء والكائنات التى تسعى فى الليل بين المقابر والمخلوقات القادمة من الجحيم لتقلق حياة البشر العادية وتهدهدها ، ولقد وجدت السينما مادة خصبة من الميلودراما تثير بها خيال المتفرجين ومخاوفهم الكامنة ، فأقبلت على اخراج معظم قصص الساحرات والعرافات ومصاصى الدماء من أمثال دراكولا وفرانكشتين .

الأرواح الشريرة

والعناصر السيكولوجية التي تنهض عليها روايات الرعب هي الدم والليل والظلام والصرخات المكتومة والمقابر الموحشة والأرواح الشريرة التي تدس بأنفها في الحياة اليومية للناس ، ولا تجد متعتها الا في اقلق راحتهم وحياتهم وتحويلها الى جحيم مقيم ينتهى بدخولهم مملكة العدم والفناء ، أو القضاء على حياتهم المادية تماما ، ولا فرق بين النهايتين عند كتاب روايات الرعب ، فالحياة مع الأرواح الشريرة في مملكة العدم تتساوى مع الموت الذى نعرفه ولا نعرفه فى نفس الوقت ، ويقول النقاد أن هذه الروايات لا ترضى الا ذوى الخيال الطفولى الذين يحسون فعلا بكل مخاوف الشخصيات التي تصارع من أجل الهروب من قبضة العدم المتمثل فى الأرواح الشريرة ، أما القراء الذين يملكون من النضوج العقلى قدرا كافيا فانهم يأخذون هذه الروايات على محمل الفكاهة أو التسلية أو شغل وقت الفراغ ، وبعضهم يذهب الى اهمالها تماما على أساس انها اهانة لنضوجهم العقلى وهبوط بمستوى تفكيرهم ، فهي ليست دراسة فنية لمشكلة العدم بقدر ما هي هروب منها عن طريق السياحة فى عالم الخيال والايهام والوهم والايحاء .

ومن الكتاب الذين برعوا واشتهروا بهذا المفهوم الخرافى منسز شيلى التي ابتكرت شخصية فرانكشتين

العالم المرعب الذى انتزع شخصية خرافية مدمرة لكى يحقق بها أغراضه الشريرة فى هذا العالم ولهذه الروايات على القارىء مجرد تأثير سطحي يتمثل فى الخوف المؤقت ، لأن القارىء لا يمكن أن يتعاطف مع شخصية مثل هذه لا تنتمى الى عالمه بصلة ، بل قادمة من مملكة العدم والفناء لمجرد بث الرعب والاحساس بالموت والتحليل ، ولذلك لم ندخل روايات الرعب التراث العالمى للأدب ، لأن هدفها لم يتعد مجرد الاثارة المصطنعة والتسلية الرخيصة التى تقتل الوقت .

المفهوم العلمى

ولكن مفهوم العدمية فى الأدب لا يقتصر على هذا المفهوم الساذج والسطحي والخرافى الذى تجده فى روايات الرعب والدم والموت ، بل هناك المفهوم العلمى الذى يضع الانسان فى مواجهة مقدراته ويساعده على مواجهة العدم المحيط به بروح البطولة والفهم والادراك العميق ، وكان الفيلسوف الألمانى نيتشه أول من ربط بين تحليل المجتمعات وانهارها وبين مفهوم العدمية التى اعتبرها العامل الأساسى الذى يؤدى باستمرار الى الفناء فى كل صورته الممكنة ، وهو يؤكد أن قانون العدم هو أبو القوانين الطبيعية كلها ، والحضارة الأوربية خير دليل ماضى على هذا القانون ، لأنها تتحرك من بدايتها الى شئ يشبه الانهيار الكلى وحركة الحضارة تصطبغ بتوتر عنيف وقلق شديد وقوة

جارفة واندفاع مستمر ، وهذه العناصر تزداد زيادة مطردة من جيل الى جيل ، مما يدل على أن بذور الانحلال الكامنة في احشاء الحضارة تدفعها باستمرار الى الفناء والانهيار وكلام نيتشه يذكرنا بكلام الفيلسوف الوجودى هايدجر الذى لا يفرق بين الوجود والعدم ، فيصف نيتشه عصره بأنه عصر التحلل والتفتت الداخلى الكامل ، والعدمية انما هى مبدأ ثورى يؤكد فى كل لحظة أن الوجود ليس له معنى اذا لم يحرص الانسان على منحه هذا المعنى ، فالعدمية ليست علة التحلل ولكنها منطقة القائم على السبب والنتيجة .

والعدمية ليست مذهباً مسبقاً للتحلل الكامن فى الوجود ، ولكنها نتيجة له وتعبير عنه ، ولا شك فان التعبير الدرامى المجسد الذى يتميز به الأدب خير أداة للتعبير عن هذه الفكرة المجردة ، والعدمية بدأت مع كتابات الروائي الفرنسى جوستاف فلووير وأصبحت بعد ذلك مذهباً أدبياً أصيلاً لعدد كبير من الفنانين والكتاب فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر فالمأساة الأولى التى تعاني منها معظم الشخصيات التى نقابلها فى روايات هذه الفترة هى العدم الذى يتهدد وجودها فى كل خطوة تخطوها ، وحتى اذا فقدت القدرة على الفعل والحركة تماماً فان العدم فى انتظارها أيضاً ، والاحساس بالعدم قد يؤدى بالشخصيات ذات النفوس الضعيفة والارادة المترددة الى الانهيار والهروب الكامل الى عالم زاخر بالخيالات والأوهام المريضة ،

وقد يؤدي نفس الاحساس بالشخصيات الناضجة والواعية ذات الأفق الواسع الى التشبّع بالقلق الحلاق الذى يدفعها الى الملاءمة بين نفسها وبين الأوضاع المتغيرة والمضطربة فالكاتب العدمى يؤكد أن العالم المادى المحدود والضيق عالم بائس لأنه ليس هناك حدود تقف عندها همجية هذا العالم وأنانيته وجشعه وضيق أفقه ، ولذلك لا يجب أن يرتبط الكاتب العدمى بهذه الحدود القاتلة ، والا سيطر عليه نفس الغباء الذى يسيطر على تصرفات الناس فى حياتهم اليومية ، وهو الغباء الذى يدفعهم الى التطاحن والقسوة والعنف والظلم والاذلال مع ادراكهم الكامل ان العدم والفناء فى انتظار الجميع ، وهنا يمكن الجانب الأخلاقى لفهوم العدمية فى الأدب .

الجانب الأخلاقى

وليست العدمية مجرد بث اليأس والخضوع فى نفوس الناس ولكنها مواجهة شجاعة وصريحة لحقائق الوجود فمواجهة الحقيقة المرة الراسخة خير ألف مرة من مداعبة الأمل الحلو الكاذب ، فالعدمية هى تشريح للوجود والشاعر والناقد « جوتفريد بن » (١٨٨٦ - ١٩٥٦) خير من يعبر عن هذه الحقيقة ، فقد درس الطب واشتغل بالتشريح .
وقد رحب بالحكومة النازية عندما قامت فى الثلاثينيات من هذا القرن على أساس انها مواجهة حاسمة للوجود الراكد .
ولكن النازية وجدت فيه عدوا لدودا لها لأنه قال ان البشر

متساوون أمام الغد والفناء وليس هناك جنس أفضل من آخر ، وكانت النتيجة أن صودرت جميع أعماله الأدبية والنقدية عام ١٩٣٧ ، ويقول جوتفريد بن أيضا أن العدمية تهدف إلى إلغاء الفواصل المصطنعة بين العلم والفن لأن المعرفة الإنسانية لا تتجزأ في مواجهة قدر الإنسان ، وإذا اختلف طريق العلم عن الفن فإن الهدف يظل واحدا ، أي المزيد من المعرفة فيما يختص بالإنسان وعلاقته بالعالم . ويؤكد بن أن الأدب يبحث عن الواقع الذي نطن أننا نعرفه ونحن في الواقع نزداد جهلا به كلما حاولنا معرفته أكثر ولذلك فهو يرفض الفكرة التي تقول أن الأدب يبحث عن الجمال والمثل الأعلى ، لأنه لا يمكن إخضاعهما للتشريح ، بينما الواقع يشكل مادة خصبة لهذا التشريح والعدمية هي موقف لمعتدل بين المثالية الرومانسية التي ترى في الإنسان طاقات لا نهائية لدرجة أنه من الممكن أن يصبح إنسانا أعلى أو ما يسمى بالسوبرمان وبين الواقعية النقدية التي لا ترى في الإنسان سوى الكائن البائس السجين المحاصر بالعلم من كل ناحية . ونهايته محتومة مهما فعل ومهما أنجز ، بين المثالية والواقعية ترى العدمية أن الإنسان قد خلق وله إمكانيات محدودة ، وعليه لكي يثبت وجوده أن يتصرف في حدود هذه الإمكانيات بحيث لا يتحول إلى يائس متقاعس أو حالم مجنون ، ويواجه جوتفريد بن العالم بالحقيقة التي تقول أن الإنسان يتطاحن وهو يدرك جيدا أن العدم في انتظاره ، وهذا التطاحن يزيد عن الحد الذي

تسمح به هذه الامكانيات ولذلك يتحول وجوده الى عبث
لا معنى له . يقول :

« انه من التحدى للانسان القوى الناضج ان يعلن
على الملأ أنه لا فائدة من تحويل البشر من هذا الطريق
الأناني والجشع ، فهكذا هم وهكذا سيبقون وهكذا
سيعيشون ، ولن يغير العلم من طبيعتهم شيئا لأنهم
كالنعام عندما تدفن رأسها في الرمال ظنا منها انها لن
تري الحقيقة الجاثمة ، فاذا توفر لهم المال فانهم لا يهتمون
الا باللذة ، واذا توفرت لهم اللذة فانهم لا يهتمون
الا بالسلطة والتحكم ، وفي حالة توافر السلطة والقوة
والبطش فانهم لا يحسون بحاجة الى تبرير تصرفاتهم
تبريرا يقوم على العدالة والحق ، فهذه كلها تصبح مجرد
شعارات جوفاء . لأن القوة هي الحق بصرف النظر عن
الجانب الأخلاقي ، فمنطق التاريخ هو منطق القوة ، بينما
الحق تدوسه جيوش الغزاة وأقدام الطغاة ، والحياة غابة
تتحلى بالمثل العليا البراقة بينما داخلها يزخر بالبطش .
ومن تبهره المثل البراقة وتعمى عيناه عن البطش والفناء
فانه يصبح مثل الديدان التي تدهسها أقدام الأفيال في
سيرها الرهيب في الأحراش ، ودور الكاتب العدمي هو
اختراق هذه الغلالة الوهمية من المثالية البراقة والوصول
الى منطقة المجهول الذي يصيح دائما في وجه الانسان
لا تنسى أن لكل شيء نهاية ومن العبث أن تتخطى الحدود
حتى لا يضيع معنى حياتك نفسها » .

الالتزام الأدبي

وينحصر التزام الأديب العدمي في تذكرة الانسان
بحدوده حتى يتمكن من استغلال حياته على أحسن وجه،
غير هذا فانه يطلق منتهى العذاز للأدب لكي يعبر عن كل
شطحات الانسان وآماله . والمبدأ الذهبي الذي تعتنقه
العدمية هو « كل شيء يزيد عن حده ينقلب الى ضده » ، حتى
الأميل الجميل اذا زاد عن حده تحول الى جنون ، وشكل
العمل الأدبي نفسه يثبت بطريقة مجسدة ان لكل شيء
نهاية ، بل ان معنى العمل الأدبي نفسه يتركز في نهايته
التي تمنح الدلالة لوجوده ، ولا يوجد عمل أدبي عظيم بدون
نهاية والا فقد معناه ، وكذلك الحياة تفقد معناها اذا لم تكن
ذات نهاية ، والأديب العدمي خير من يجسد هذه الحقيقة
المجردة في أعماله ، فهو يؤكد أن معنى الوجود يكمن في
العدم الذي يعتبره الناس اللا معنى واللا شيء وفي الحقيقة
هو كل شيء ، واذا نجح الأديب العدمي في اقناع الناس
بهذه الحقيقة فلا شك أنه سيحيلهم الى بشر أفضل يتطاحنون
ولكن من أجل صالح المجموع كنوع من اثبات الإرادة
الانسانية لهذا المجموع في مواجهة الحتمية العدمية التي
يجب أن يتعرف عليها الانسان بكل وسيلة ، لا أن يحس
بمجرد الخوف والرهبنة والرعب تجاهها ، والالتزام الأدبي
للعدمية يهدف الى النضوج الفكري للانسان ورفع من
مرتبة الحيوان الذي لا يدرك معنى العدم .

وهذا المفهوم للعدمية يدحض اتهامات الأدباء التقليديين الذين يصمون العدمية بأنها مذهب منحل يدعو الى اليأس والسلبية ، والرومانسية والمثالية في نظر الأديب العدمي مجرد هروب مؤقت يصطدم بعده الانسان بصخرة العدم وقسوة الواقع . وهذا الاصطدام قد يكون فيه انهياره أو انحرافه ، بينما الواقعية النقدية تصور الوجود الانساني كما لو كان كابوسا يود الانسان أن يصحو منه وهذا ربما قتل كل أمل عنده ، ولعل اتهام العدمية بالسلبية وإشاعة روح اليأس يرجع الى الخوف من لفظ العدم ذاته وهذه نظرة قاصرة لأن تجاهل العدم لا يلغى وجوده من حياتنا ، بينما الصحة النفسية هي في مواجهته . ومن هنا كان الأثر السيكولوجي المريع الذي نشعر به بعد الإنهاء من مشاهدة مأساة على المسرح مثل « ماكبث » مثلا ، فرغم أن المأساة تنتهي بمصرع البطل إلا أننا نشعر أن هذه النهاية ضرورية لاستمرار الحياة وإدراك معناها ، لأن العدم قوة تصحيحية متربصة بكل اعوجاج في سير الانسانية ، وغالبا ما يكون البطل التراجيدي تجسيدا لهذا الاعوجاج ولذلك من الحتمية الضرورية أن تنتهي حياته بنهاية المأساة .

أصول المذهب

ومن الصعب تحديد بداية تاريخية لمفهوم العدمية في الأدب ، فإن كانت قد تركزت بشكل مذهبي في روايات

الواقعية النقدية لجوسناف فلووير وأونوريه بلزاك وفي أعمال الطبيعية الانطباعية لاميل زولا وجورج مور في القرن التاسع عشر ، الا أن لمحات العدمية كانت تومض بشكل أو بآخر مع التسلسل التاريخي للأدب العالمي منذ مسرحيات الأغريق القدامى التي كتبها ايسكوليس وسوفوكليس ويوربيديس . فصراع الانسان مع الآلهة والأقدار هو صراعه ضد فكرة العدم . ولذلك سارت العدمية في خط مواز مع التراجيديا التي انتقلت بعد ذلك الى روما ثم تبنتها الكنيسة في العصور الوسطى واستخدمتها كوسيلة للوعظ والارشاد وتذكير الناس بيوم الحساب وبعد ذلك انتقلت الى عصر النهضة على أيدي شكسبير في إنجلترا وبعد ذلك راسين وكورنى في فرنسا واتخذت أشكالا عديدة بعد ذلك حتى وصلت وتبلورت في الواقعية النقدية والطبيعية الانطباعية ولكنها كانت أكثر ثورية في مواجهة الواقع والحياة والوجود ، وأكدت في نفس الوقت تداخل المدارس الأدبية المتعددة في الأعمال الأدبية الواحدة ، اذ أن هذه المدارس تقسيمات ابتدعتها النقاد من أجل أغراض التحليل والتوضيح ، أما العمل الأدبي الكامل فلا يخضع لها لأنه ليس مجرد تطبيق لها وان كان متأثرا بها ، ولذلك يصعب في بعض الأحيان التفريق بين العدمية والطبيعية والواقعية ، وهذا لا يهم في حد ذاته طالما أن القارئ قادر على تذوق العمل الأدبي .

وأهم خصائص العدمية انها مذهب ينظر الى الوجود
نظرة ديناميكية، فمعنى الحياة يمكن فى اللحظات التى
تفصل بين سكرات موت العالم القديم وصيحات مولد
العالم الجديد ، وبين الانقراض والبناء الذى لم يكتمل بعد ،
ولا مناص للأديب العدمى أن يكون على درجة عالية من
الوعى الاجتماعى من أجل بلورة الجديد بكل ايجابياته
وسلبياته فى نفس الوقت دون محاولة التبرير أو التجميل
ويوضح أرنست فيشر فى كتابه « ضرورة الفن » ان العدمية
ليست مجرد ابراز البشاعة والقسوة والعنف والقبح ،
فهذه مهمة سهلة للغاية قد يتمكن من القيام بها أى فرد
ذو ادراك سليم . ولكن الأديب العدمى هو الذى ينفذ من
خلال البشاعة والقسوة الى ارهاصات الميلاد الجديد ، وبهذا
يوضح أن العدم هو الوجه الآخر للوجود ولا يمكن الفصل
بينهما لأن معنى كل منهما يكمن فى الآخر واذا كنا نستمتع
بالوجود أو نحاول الاستمتاع به والحرص عليه ، فعلى الأقل
لا يجب أن نخاف من العدم بل أن معنى الحياة نفسها يكمن
فى التعرف عليه وليس فى تجاهله والهروب منه . وهذه
هى مهمة الأديب العدمى والتزامه تجاه عصره .

الميتافيزيقية

يعد الأدب من المباحث الانسانية التي حاولت لقاء الضوء على القوى الميتافيزيقية التي تحكم عالمنا هذا منذ بداية التاريخ البشرى المعروف لدينا . وقد تبلور هذا الاتجاه بصفة محددة ومتبلورة فى الأشعار والمسرحيات الاغريقية القديمة التي كتبها كل من هوميروس وسوفوكليس وايسكلوس وفيها نجد البطل التراجيدى أو الملحمى يتحدى القوى الميتافيزيقية متمثلة فى الالهة الغاضبة والأقدار العابثة ، بل ان منشأ التراجيديا يعود أصلا الى احساس الانسان بهذه القوى الخفية التي تحكم حياته دون ان يدرك كنهها أو يعرف لغتها أو يصل الى أسلوب يستطيع به التعامل معها ، فهي تتكلم لغة مختلفة وتسلك سلوكا يصعب تفسيره على العقل البشرى المحدود .

وقد سارت الفلسفة جنبا الى جنب مع الادب في محاولة جادة لتفسير هذه الظواهر الميتافيزيقية فالفكر والفن بصفة عامة يملكان المقدرة على الاقتراب من هذه القوى أكثر من العلوم التجريبية المعاصرة والتي لا تعترف الا بالمشاهدة والتجربة والملاحظة ، ورغم تقدم العلوم الى درجة غزو الفضاء والكواكب الأخرى الا أن الانسان مازال تحت وطأة قوى خفية نلمسها في التأثير الذي تمارسه على حياتنا دون أن ندرك ماهيتها . أى أن حيرة الانسان تتركز في انه يلمس النتيجة دون أن يعرف شيئا عن السبب الذي أدى اليها ، فهو لا يمكنه أن يفسر علميا الأسباب الخفية الكامنة وراء نقاط التحول في حياته التي يتحكم فيها فارق ثانية من الزمان أو بوصة من المكان ، وهذا يبدو بوضوح في الصدف التي تغير مجرى حياتنا باستمرار .

وهذه الصدف موجودة بالفعل في حياتنا اليومية ، وقد يفسرها البعض علميا بقوله بأن حتمية المكان مع الزمان هي التي تخلق الصدفة التي تؤثر على وجودنا ، وهذا تفسير علمي سليم ولكنه قاصر لان العلم لا يستطيع تفسير الدلالة أو المعنى الكامن وراء هذه الصدفة لأن هذا المعنى يختلف من شخص الى آخر . وبالتالي فان العامل الانساني يتدخل في العامل الميكانيكى ويشكلان المجال الذى يستطيع فيه الفن بصفة عامة والأدب بصفة خاصة الاقتراب من القوى الميتافيزيقية .

التفسير العلمى

وقد لا يعترف البعض بوجود هذه العناصر الميتافيزيقية فى حياتنا لأنه يحب تفسير كل ظاهرة تفسيراً علمياً مقنعاً ولكننا لا نستطيع انكار وجود هذه العناصر الا عندما يستطيع الانسان أن يقهر المرض والموت وكل القوى التى تهدد حياته وهذا احتمال لا يمكن اثباته علمياً لأن طبيعة الحياة البشرية المادية تتنافى مع الخلود . . والمادة وان كانت لا تفنى ولا تستحدث من العدم الا أن أشكالها غير خالدة وتتبدل بتغير الملابس والظروف والتفاعلات والعوامل الكيميائية والفيزيقية والجغرافية والتاريخية والجيولوجية والبيولوجية . وهذا التغير المستمر يمنعنا من التعرف على المادة فى شكل خالد مستمر . يقول برتراند راسل فى كتاب « العالم كما أتصوره » :

« أنا عالم ذرى فى مجال المنطق وهذا يعنى كما أتصوره أنه لا بد من الاعتماد على التحليل للافضاء الى طبيعة الأشياء التى نقوم بفحصها وفى امكان الانسان أن يستغل التحليل الى أن تقابله أشياء يعجز أمامها التحليل ، وهى : الذرات المنطقية ، وأنا أقول أن هذه الذرات منطقية لأنها ليست ذرات من المادة ، وانما هى ذرات فكرية تصنع منها الأشياء . وفى اعتقادى أن الفلسفة لن يكون لها غدا ماكان لها من أهمية عند الاغريق أو فى العصور الوسطى ، ويبدو لى أن العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها وان كان سيقف عاجزاً أمام الظواهر غير المرئية » .

وبهذا يعترف راسل ان التحليل العلمى سيقف عاجزا أمام ادراك كنه هذه الذرات المنطقية ، واذا كان العلم سيحرم الفلسفة من أهميتها فانه لن يستطيع حرمان الأدب من السحر الغامض الكامن فيه وهو فى غموضه يضاهى غموض القوى الميتافيزيقية ويتحول أحيانا الى تجسيد درامى لها ، والسحر الكامن فى الأدب يستطيع أن يتسدل الى الذرات المنطقية عند الانسان من خلال تيار الشعور واللاشعور وليس عن طريق العقل التجريبي البارد . وبذلك يستطيع الانسان أن يقترب أكثر من القوى الميتافيزيقية عندما يجدها متجسدة فى أعمال مسرحية وشعرية وروائية وليس السحر هنا نكسة الى الوراء تتنافى مع روح التقدم العلمى لأنه يعمل بناء على قصد محدد لاستحضار انفعالات معينة دون غيرها لاطلاقها فى أمور الحياة العملية أو كما يقول روبين جورج كولنجوود فى كتابه « مبادئ الفن »

« ان الأدب بدون هذا العنصر السحري يفقد دوره الوظيفى فى المجتمع الانسانى ، فالسحر ليس له علاقة بالدجل أو الشعوذة ، ولكنه عملية تمثيل واستحضار ممتعة ، والانفعالات التى يستحضرها تقدر تبعا لدورها فى الحياة العملية أو تساعد على تركيز الجانب السحري فى الحياة العملية بالتيار الانفعالى الذى يدفعها . ومن ثم فان السحر ضرورى لكل حالة يصادفها الانسان ، وهو موجود بالفعل فى كل مجتمع سليم ، وأى مجتمع يعتقد أنه تجاوز

الحاجة الى السحر ، اما قد أخطأ في هذا الظن ، أو هو مجتمع ميت ، فى حالة احتضار بسبب افتقاره الى العناية بكل ما يساعده على البقاء والتجدد .

الغموض السحرى

ولا نقصد بهذا أن الأدب يتنافى مع العلم ، ولكنه يستغل من الأدوات ما يتفق مع طبيعته ، وهى أدوات لا يهتم أن تختلف أو تتفق مع الأدوات العلمية لأن المهم هو الهدف وليس الوسيلة ، والهدف هنا يكمن فى محاولة تكامل المعرفة الانسانية ، وهو هدف يسعى اليه كل من العلم والأدب على حد سواء ولذلك لا يجب أن ننظر باستعلاء الى القوى الغيبية التى يعالجها الأدب من خلال الطاقة السحرية والجمالية الكامنة فيهما . لأن التحليل العلمى البحت مازال عاجزا عن تفسير وتحليل هذه القوى الغيبية وبالتالي فلا يمكن أن ينطبق بمعايره الجافة على حيوية الفن . فالعمل الفنى يتطلب من الجمهور أن يبحث ويستخلص المعنى الباطن الكامن فيه دون تطبيق مقاييس معدة ومناهج مسبقة وقوانين صماء لأن سحر العمل الفنى سيعطل فى هذه اللمسة من الغموض . هذه اللمسة التى نحسها ولكننا لا نلمسها ، وهى لمسة قريبة من تلك التى تحدثها القوى الميتافيزيقية فى أنفسنا ، أى اننا نستطيع أن نرى هذه القوى مجسدة ومتبلورة أمامنا داخل العمل الفنى وليس كما نحس بها مجردة ونائية وهذا لا يستدعى تفسير كل

صغيرة وكبيرة في العمل الفني والا قتلنا روح السحر الكامنة فيه كما يقول رولاند بارتيز في كتابه «النقد والحقيقة» .

مهما ذهب النقد في تفسير العمل الأدبي ، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن في أعماقه ، وأحيانا تؤدي محاولة الكشف عن هذا السر الى تجرييد العمل الأدبي من امكانية اضافات جديدة » .

وهذه المحاولة النقدية تشبه المحاولة العلمية التي تهدف الى البحث عن روح الانسان بتشريح جسده ، ولعل الروح هي أوضح ظاهرة ميتافيزيقية في حياتنا ، فنحن نحيا بها ولكننا لاندرک کنهها ، وكذلك الأعمال الأدبية الخالدة نجدها تحتوى على نبض حي متدفق من خلال العلاقات الحية بين جزئيات العمل الادبي ولكننا لا نستطيع تحليل هذا النبض تحليلًا علميًا ، اذ أنه لا يكمن في الجزئيات الاستاتيكية بقدر ما يكمن في العلاقات الديناميكية ، ومفهوم هذه العلاقات يختلف من شخص الى آخر ، ولكن ما يربط القراء جميعا في وحدة وجدانية تجاه عمل ادبي محدد هو ذلك النبض الحى المتدفق الذى يجد لنفسه صدى عند القراء لرغبتهم فى اشباع احتياجاتهم الروحية التى لا تخضع لجفاف القوانين العلمية التى تحاول تحويل الانسان الى عينة معملية تخضع للملاحظة التجريبية النمطية .

الوجود والعدم

والادب الخالد امتلاك للواقع وانتصار على القدر ولا يقتصر على مجرد تقبل الواقع ، أى أنه اذا كانت القوى الميتافيزيقية قادرة على افناء المادة التى خلق منها الانسان فهى ليست بقادرة على القضاء على الروح التى تنبض بها الاعمال الادبية العظيمة ، والادب الخالد - لا شك - هو محاولة التحدى الوحيدة التى قام بها الانسان فى مواجهة عوامل الفناء والعدم ، فد استطاع به أن يخلق شيئاً نابضاً بالحياة الروحية والفكرية التى لا تخضع للحدود المادية فمن طبيعة الأدب محاولة امتلاك المكان والزمان والممكن وانتزاعها من دائرة العالم الذى يتحكم فيها ويسيطر عليها . ان كل فن خلاق هو فى صميمه صراع ضد بعض القوى الميتافيزيقية وضد الشعور بما يحمله الكون من عدم اكتراث بالانسان أو تهديد بافنائته فى أية لحظة ، أو بعبارة أخرى صراع ضد جاذبية الارض وضد سلطان الموت وعندما يستطيع الاديب احالة عمله الى شىء انسانى فانه يجعل له صفة الوجود ، أى عندما يستطيع أن يضيف على عمله الادبى لغة جديدة لم تكن موجودة فى الواقع وفيما يحيط به ، فيصبح العمل الأدبى عندئذ فى نظرنا شيئاً آخر يستحيل فيه الفناء والفوضى ، وعدم التحدد وانعدام المعنى وضياع الهدف الى شىء انسانى يفلت من طائلة الفناء ، عندئذ يكون الفنان قد قدم أدبا انسانيا خالدا .

وهذا الأدب الانساني الحالد لا يتأتى الا عن طريق رؤية الحياة رؤية كلية بكل ظواهرها الفيزيائية والميتافيزيائية ، وان كان من الضروري للأدب الاندماج في تيار الحياة فانه من الأكثر ضرورة له ان يبتعد عنه عند الخلق الأدبي حتى يرى الحياة في كليتها بوضوح وموضوعية ، وبالبتعاد عن الحياة يستطيع الأديب أن ينظر الى العوامل الميتافيزيقية من عل ، وبالتالي يختلف موقفه منها عن موقف الانسان العادى الذى يجد نفسه تائها ضائعا وسط ضرباتها دون أن يدرك المعنى وراء هذا الاضطراب ، فالأديب يستطيع أن يمتص القوى الميتافيزيقية من خلال أعماله ، بل ويمكن أن يسيطر عليها اذا استطاع ادراك هذه الوحدة الكلية أو صورة منها . عندئذ لا يعتبر ما تأتى به الأيام من المفاجآت التى يستحيل وقوعها .

الرواية التسجيلية

وفى تعليق ادوين موير فى كتابه « بناء الرواية » على العوامل الميتافيزيقية المتحركة فى بناء الرواية التسجيلية تجده يقول :

« ينبغى أن يكون الزمن فى الرواية التسجيلية عرضيا ، ويتضح لنا تحكمه فى الانسان من خلال الواقع المعاش ، فالشخصيات فى الرواية الدرامية « تموت فى الوقت المناسب » كما يقول نيتشه . فالكاتب اهاب ومايكل

هنشارد وكاترين ايرنشو يغادرون الحياة كلهم
فى اللحظة التى أعدها القدر لهم منذ زمن بعيد . ولكن
الأمير اندرو يموت فجأة بطريقة عرضية فى الوقت الذى
يضع فيه الحطط لمستقبله ويرسم لحياته المقبلة وهنا يأتى
تساؤل الناقد بيرسى لبوك فى قوة بالغة « ولكن ماذا عن
المعنى أو المضمون أو ما أحب أن أسميه بالمغزى الأخلاقى
فى الرواية ؟ » لئن كان للارادة الانسانية والبصيرة
المهمة أى معنى فإن هذا المعنى لا وجود له فى موت الأمير
اندرو المفاجئ ومع ذلك فإن للحياة عند تولستوى مغزى .
والحق اننا أحسنا من وراء ميتة الأمير اندرو الفاجعة غير
المنطقية ، وان يكن ذلك بطريقة غامضة ، ان تولستوى
قد أدرك أو كان يحاول أن يدرك وجود قانون ربما كان
ضروريا ترجع اليه هذه الميتة المفاجئة ذات المغزى فى حياة
واحدة وقد كان ما أدركه هو قانون القدر فى الرواية
التسجيلية ، وهو فى جوهره مجرد وجه آخر للزمن
الحسابى ، يحتوى على كل شئ : الحياة والموت ، الفوز
والهزيمة يحتويها نظريا فى نسب ثابتة مقننة الا أنه
يطلقها فى لحظة قدرها قبل ذلك حين تتكشف بطريقة
نهائية وهذه القوة الميتافيزيقية لا يمكن أدراكها ، بل
يحسها الانسان بالايمان والحدس ، كما أنها خفية
وغامضة ، تقسم الثواب والعقاب بين البشر ولكن طبقا
لشروطها وقوانينها الخاصة ، وبالطريقة التى تبدو للبشر
عادلة أحيانا وظالمة أحيانا أخرى .

أما فى الرواية الدرامية ، فالقدر ظاهر ، نراه وهو يتجلى فى الحياة التى يسقط عليها لحظة الكشف ضوء باهر أكثر من ضوء النهار العادى ، ولاننا نراه مكتشفا ظاهرا ، فنحن نفهمه ونرضخ له وعلى العكس من ذلك تقف الرواية التسجيلية ، فعندما يكون العالم الانسانى واضحا ومباشرا ، فان القدر يظل غامضا ، وما يسعنا الا أن نسلم على أساس من الايمان ، بقوانينه التى لا تدرك فمفهوم كاتب الرواية التسجيلية عن القدر ، اذن ، مفهوم دينى فى الغالب . وخاصة فى العصور الأولى فتلك القوة التى تقسم المخاطرة ، والألم والعمل والمتعة والموت ، كأنها من عالم خفى ، توقظ الرهبة وتتطلب التكفير عن الذنب أو الرضا والاستسلام . . فالروايات التسجيلية القديمة الطويلة ، مثل قصة داود وملحمة الاوديسا روايات دينية أو هى على الأقل من ذلك النوع الذى تواضعنا الآن على تسميته دينيا ، فى مفهومها للقدر . ولكن يبدو أن مقدرة الجنس البشرى على « التأجيل الارادى للانكار » قد ضعفت ، فمفهوم القدر فى « الحرب والسلام » أو فلنأخذ مثلا حديثا هو « حكايات الزوجات العجائز » ليس الا انعكاسا لما كانت عليه قصة داود ولكن صبغة دينية تظل مع ذلك فيها . فالايمن بشئ ما وراء الحركة العرضية للحياة الانسانية ما يزال باقيا ، ومعه ذلك التأجيل الارادى للانكار الذى نسميه بالرضا والاستسلام ولسوف يتبقى هذا بوصفه من بقايا الشعور الدينى فى كل الروايات التسجيلية جيدها

ورديتها ، لأن صورة « لدورة الميلاد والنمو ، فالموت
والميلاد من جديد » لا تتم الا اذا تضمنته والا خلت من كل
قيمة على الاطلاق ومن ناحية أخرى فان كاتب الرواية
الدرامية ، يعترف بالقدر الذى يتكشف فى العالم ، أنه
يرى الحدث علة ومعلولا ، وكلاهما يعبران عن حقيقة
واحدة ، ولكن يتحركان فى مجالين مختلفين . . وينبغى أن
يكون للعلة والمعلول حقيقة خارجية وداخلية فى الرواية
الدرامية ، كما ينبغى أن يبرز الكاتب فى الرواية التسجيلية
هذين الجانبين بقدر متساو اذا أراد أن يكون لتلك الرواية
معنى . وينبغى أن يحافظ الروائي محافظة صارمة على
سمة القدر المجهول وسيره الوثيد المنتظم ، على أن تقدم
البقية كصورة لكل ما يمكن ادراكه . . .

شعراء الميتافيزيقا

ويبدو أن هذا المفهوم الدينى للقدر يرجع بصفة
خاصة الى المدرسة الميتافيزيقية فى الشعر الانجليزى التى
أسسها الشاعر جون دن « ١٥٧٢ - ١٦٣١ » وباقى
شعراء القرن السابع عشر من أمثال جورج هيربرت وهنرى
فون وروبرت كراشو واندرو مارفيل وابراهيم كاوى ،
وهم الشعراء الذين ساروا على نهج جون دن فى تحويل
القصيدة الى طاقة خلاقة من الفكر العميق الذى يحسول
اكتناه أسرار الوجود التى قد تستعصى على العقل التقليدى
ولكن مفهوم الميتافيزيقية لديهم كان يختلف عن مفهومها

عند الشعراء الذين أتوا بعدهم من أمثال جون درايدن الذى
نقد جون دن بقوله :

« لا شك أن أثر دن على المدرسة الميتافيزيقية فى
الشعر واضح لكل ذى عينين ، ولكنه يحاول تحميل الشعر
المرهف الرقيق الأفكار الفلسفية الثقيلة ، فبدلاً من أن
يداعب الشعر قلوب العذارى بلواعج الهوى ، نجده يهبط
عليهن بصخور الفلسفة وأحجارها . »

وقد سار معظم النقاد بعد ذلك على نهج درايدن ،
واعتبروا الشعر الميتافيزيقى نموذجاً لتحليل الشعور
الانسانى وليس لتجسيده ، والبحث عن الفلسفة الكامنة
وراء الحب بكل أنواعه وليس تعبيراً عن التجربة السيكلوجية
التي يخوضها المحبون . وكان الهدف الرئيسى لهذه المدرسة
الشعرية هو تأكيد الدلالات الدينية والأخلاقية الكامنة
وراء القوى الميتافيزيقية . ووجدوا أن الشعر هو خير
أداة للتعبير عن هذه القوانين عن طريق إثارة قوى التفكير
والتأمل لدى الانسان العادى ، وفى هذا يقول جون دن :
« بالله عليك ، فلتكف عن الثرثرة لأننى أريد أن أسمع صوت
الله من خلاله حبى له ، وهنا تبدو النزعة الصوفية حادة ،
وهى النزعة التى ترى الكون على أنه وحدة واحدة عن طريق
الاتحاد مع الذات الالهية ، ولذلك نجد فى كثير من قصائد
جون دن صورة العشاق الذين قرروا الانفصال لأنهم لم يجدوا
أرواء لرغباتهم فى الحب الجسدى الفيزيقى ولذلك ينفصلون

فى هءوء ومءبة واءزان من أءل الءصول على الءب الالهى
المىءافىزىقى الذى لا ىنءهى بءءوء المكان أو الزمان .

وقء ءمىز شعر المءرسة المىءافىزىقىة فى انءلءرا
بسلامة الأسلوب وبساةة الءعبىر الذى ىصل الى لغة الءاة
الىومية ءءى ىءمكنوا من نقل أفكارهم الءءىءة والعمىقة
الى القراء بسهولة . ولكن ءماسهم للفةة أءى أءانا
الى نوع من الاءناب والمبالغة فى الءعبىر ظنا منهم أن
هءه هى الطرىقة المءلى لاقناع القارىء ، نءء مءلا أشعار
كراشوء ءقءرب من أسلوب بءرارء فى المبالغة الشعرىة
الءى نصوص مءلا نار الءب وقء ءءولء الى شعلة
فى عىنى الفءاة أءرقء ملابس العاشق ، والمبالغات
الءى ءءول ءءهءاء الى ءواماء عاءىة من الرىاء ،
والءموع الى فىضانات مهلكة . وىن العشاق ىءءول الءب
الى نوع من ءالأىر الروحانى أكثر من الانءذاب الءسءى
وبءلك ىءءولون الى مءلوءاء أءىرىة لا ءنءمى الى عالمنا
هءا مما ىقلل من اقءناعنا بهم فى بعض الاءىان . ولعل
هءه العناصر ءرءع الى الاغانى والءراءىل الءىنىة الءى
كانء ساءءة فى العصور الوسطى والءى أغرمء بالمبالغات
الءعبىرىة على سبىل ءالأىر السرىع والءاسم على القارىء أو
المسءمع .

ولكن ءون ءن رفض هءه المبالغات وءء ءلامىءه على
الءزام أبسط الاسالىب لأنها قاءرة على نقل أعمق الافكار

الديوية والميتافيزيقية على حد سواء حتى لا يتشتت انتباه القارئ وراء استيعاب المبالغات وبذلك تفوته الأفكار الفلسفية التي تعد الهدف الأساسي للشاعر الميتافيزيقي . ولذلك يجب أن تستمد الصور والمحسسات الـديعية واللفظية من لغة الناس اليومية ، وكان نتيجة ذلك أن أصبح الشعر الميتافيزيقي هو القراءة المفضلة لجمهور القرن السابع عشر ، لدرجة أن الطبقة المثقفة كانت تفضله على الشعر الـإليزابيثي الذي دارت موضوعاته حول الحب والعشق والهجر حتى استهلكت وأصابها التكرار والوهن . بينما نجح الشعر الميتافيزيقي لأفكاره المستحدثة وقدرته على الاقناع رغم صعوبة المضامين التي تناولها بالتجسيد والتعبير .

ولعل أهم عيب في الشعر الميتافيزيقي هو التركيز على الجانب الأخلاقي بكل ما يحمله من وعظ وارشاد كما نرى في قصيدة « الكوخ الخشبي » لفون و « الوفاة » لجون دن ، بل اتهم بعد ذلك بالغموض الغيبي عندما انتشرت فلسفة بيكون العلمية ، وكاد الشعر الميتافيزيقي أن يندثر حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الحديثة التي ثارت على الشعر الرومانسي والفيكتوري وأصدر الناقد هـ . ج . س . جريرسون كتابه عن (الأشعار الميتافيزيقية) عام ١٩٢١ ، وفي نفس العام أصدر الناقد الشاعر ت . س . اليوت كتابه « الشعراء الميتافيزيقيون » ودراسة خاصة عن « أندرو مالفيل »

بعدها أعيد اكتشاف المدرسة الميتافيزيقية وامتدت رقعة
تقاليدها الأدبية لتغطي المسرح والرواية والقصة القصيرة .

وهذا يؤكد أن الحركات الأدبية الاصلية تستطيع
الظهور والانتعاش من عصر الى آخر لأنها تمس الأوتار
الحساسة في النفس الانسانية ، فكلما تجمعت الظروف
الحضارية والثقافية والاجتماعية التي أدت الى نشأة أى
حركة أدبية انسانية فان هذه الحركة تعود الى الوجود
كأقوى ما تكون لأنها أصبحت قطعة من الوجدان الانساني،
واذا كان يضعها في الظل أحيانا فهذا يرجع الى انشغاله
ببعض الظروف الطارئة ، ولكن بمجرد انتهاء هذه الظروف
فان الحركة الفكرية والأدبية تعود لتحتل مكانها في التراث
الانساني .

العقلانية

بدأت العقلانية فى الأدب كامتداد لنفس المذهب فى الفلسفة ، شأنها فى ذلك شأن كثير من المذاهب الأدبية . اذ أن الادب كان فى كثير من الاحيان الشكل الجمالى الذى يحيل المضمون الفلسفى من مجرد نظرية مجردة وحاشة الى عمل فنى جميل يستطيع أن يتذوقه البشر على كل المستويات الفكرية والثقافية ، فاذا كانت الفلسفة صعبة أو جافة بالنسبة لتفكير الرجل العادى ، فالادب قادر على تجسيدها فى شخصيات حية ومواقف متفاعلة وتحويلها الى تجربة سيكولوجية تمس الحس الفطرى عند البشر بصرف النظر عن المستوى الفكرى أو الحصيلة الثقافية وهذه العلاقة الوثيقة بين الفلسفة والأدب ليست بالشىء الشاذ اذ كثيرا ما لعب كل من الادب والفلسفة دورى الشكل والمضمون ، وهذه الظاهرة تبدو واضحة الى حد

كبير فى الدور الذى لعبته المدرسة الفلسفية المعروفة
بالعقلانية فى ميدان الادب .

ويقصد بالعقلانية فى الفلسفة ذلك المذهب الذى
يحاول اثبات وجود الافكار فى عقل الانسان قبل أن
يستمدّها من التجربة العملية الحياتية ، أى أن الادراك
العقلى المجرد سابق على الادراك المادى المجسد . وقد تزعم
هذا المذهب الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت الذى أوضح
أنه مهما اختلفت مظاهر التجربة العملية فهى لا تمارس
أى تأثير على جوهر الافكار وطبيعتها الفطرية ، فالتجربة
العملية هى التعبير الظاهرى عن الفكرة ومحاولة اكتشافها
ولكنها لا توجدها أو تخلقها من جديد وبهذا تناقض
الفلسفة العقلانية الفلسفة التجريبية . يقول أصحاب
المذهب العقلانى ردا على ما يزعمه التجريبيون من أن الادراك
مصدره الحواس ، ان الحواس كثيرا ما تخدع مثل السراب
الذى يراه المسافر عبر الصحراء فيظنه ماء . فاذا كانت
الحواس مصدر ادركنا ، فهذه الظاهرة اذن يحتمل فيها
الخطأ لاحتمال أن تكون الحواس قد نقلتها بطريقة بعيدة
عن الصواب الذى لا يختلف حوله اثنان . ولذلك فادراك
الآتى عن طريق الحواس يفقد الشرطين الاساسيين اللذين
يجعلان الادراك ادراكا بمعنى الكلمة ، وهما الضرورة
الحتمية والتعميم الصادق .

وأما عن الضرورة الحتمية فلا يمكن ادراكها عن طريق
الحواس ، فليس بين المعلومات الآتية الينا عن طريق

الحواس ما يتحتم أن يكون على الصورة التى أتى بها ولا يكون على غيرها ، فالحواس تدلنا على أن الماء يغلى عند الدرجة المائة المئوية . ولم يحدد هذا ضرورة عقلية وانما جعلناها حقيقة لأننا هكذا وجدناها فسجلنا ما وجدنا . ولو وجدنا غير ذلك لكان هو القانون الطبيعى الذى نسجله ولذلك فالضرورة الحتمية توجد فى الرياضه مثل قولنا « اذا كانت (أ) أكبر من (ب) و (ب) أكبر من (ج) كانت (أ) أكبر من (ج) » ، فليست هى بالحقيقة التى نقول عنها انها هكذا حدثت وكان يمكن لها أن تحدث على صورة أخرى ، لأن صدقها ضرورى وحتمى لا يتوقف على تجاربنا الحسية . بل على العكس فهى التى تهدينا فى تجاربنا الحسية . هذه الحقيقة وأمثالها صادرة عن العقل لا عن الحواس ، وما يصدر عن العقل ضرورى حتمى .

.. أما الخاصية الثانية التى تنقص المعرفة الحسية فهى امكانية التعميم الصادق على أفراد النوع كله تعميما لا تشك فى صدقه ، فعند تحليل ذرة من ذرات الماء مثلا فسنجدها مركبة من جزئين من الايدروجين وجزء من الاوكسجين ، وفى هذه الحالة لا يمكن تعميم هذه الحقيقة اعتمادا على الحواس وحدها لأننا سنحكم على ذرات مائية لم نشاهدها ، فنحن بهذا الحكم العام نتجاوز مصدر الحس ونعتمد على عامل آخر يؤيد اطلاق الحكم على بقية أفراد النوع الذى اختبرنا بعض أفراداه ، وذلك العامل الآخر هو العقل .

الحقيقة الموضوعية :

وقد كان المذهب العقلانى من المناهج الفكرية التى سادت أوربا فى القرن السابع عشر على يد كل من ديكارت وسبينوزا ولايبنتز وفى القرن الثامن عشر على يد كل من كانط وفيشته وشيللنج وهيغل . وقد اتفقوا جميعا على أن هناك « ضوءا هاديا » قد منحه الله للبشر لكى يدركوا طبيعة الوجود وكنهه الاّ بآء دون الاعتماد على الحواس الخمس التى غالبا ما تدرك الاشياء بطريقة ناقصة وغير موضوعية . فالمنطق العقلى هو الطريقة الوحيدة للبحث عن الحقيقة لأنه يستطيع أن يتجرد من كل الأهواء الذاتية التى تحدد وجود الانسان بحدود ذاته ، والحقيقة الموضوعية ذاتها تملك فى جوهرها نظاما عقليا يمكن العقل البشرى من ادراكها ، أو بمعنى آخر فان ادراك العقل البشرى لمنطق الحقيقة يقيم نظاما منطقيا يستمد فهمه لها من طبيعتها بصرف النظر عن كل الاعتبارات الخارجية والمؤقتة ولذلك فالمفكر العقلانى لابد أن يجرد عقله من كل الشوائب والعوائق التى قد تفسد عليه محاولاته الموضوعية فى البحث عن حقيقة الاشياء الجوهرية التى لا تتأثر بعنصرى الزمان والمكان وان كانت مظاهرها الخارجية تختلف باختلاف هذين العنصرين .

والأدب الانسانى العظيم لابد أن يتسم بهذه الموضوعية التى يمكنها مخاطبة العقل الانسانى والتجاوب

معه أينما وحيثما وجد . وهذا ما نادى به الأديب الفرنسى
مونتاني والشاعر الانجليزى شيللى . فالتباين بين عالم
الحس وعالم العقل هو نفس التباين بين عالم الواقع المرئى
وعالم الفن الخالص . فالادب ليس تمثيلا للطبيعة وتقليدا
لها كما نراها حسيا ولكنه تفسير لجوهرها الثابت كما
يجب أن يدركه الانسان ، فالادب الحقيقى يبدأ عندما
يتخلص الأديب من الضغوط المباشرة التى يمارسها عليه
الواقع ويشرع فى تنسيق الانفعالات الصادرة عن هذا
الواقع ، ولا شك فان الأداة المثلى فى القيام بهذه العملية
هى العقل . فالقوانين التى تتحكم فى الخلق الأدبى تنفصل
تماما عن القوانين التى تسنها الطبيعة المرئية ، فاذا كانت
أشعار شيللى رائعة وجميلة فلأنها لم تحاك المناظر الطبيعية
التي صورتها ولكن لأنها أعادت تصوير هذه المناظر طبقا
لشروط الشعر ومقاييسه الجمالية ، وهى شروط ومقاييس
ابتدعها عقل الانسان .

ويقول الناقد والشاعر ت . س . اليوت ان الفن
بصفة عامة هو النتاج المباشر للعقل الواعى المنظم الذى
يسعى الى التجسيد الموضوعى بكل امكانياته ، فليس
الشعر مثلا عبارة عن الانسياب التلقائى للمشاعر دون
رابط أو شكل كما يقول الشاعر وردزورث ولكنه التشكيل
الواعى المدرك لها بعد أن يتمكن الشاعر من الانفصال بذاته
عنها . عندئذ فقط يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره فى
خلق القصيدة ، وهو خلق فنى يعتمد فى تكامله على

الحذف والاختيار والاضافة والتنسيق ، وهذه عمليات فكرية لا يستطيع القيام بها سوى العقل . فليس هناك ما يسمى بالوحي والالهام فى التشكيل الفنى . فاذا اوحى موقف معين الى الأديب بفكرة تصلح مضموما لعمل أدبى فليس معنى هذا أن الاطام هو كل شئ ، فدوره يتوقف بعد وصول الحاطر الى وعى الفنان ، بعدئذ يبدأ العقل فى استعمال اسلحته التنظيمية والتشكيلية التى تجعل العمل الأدبى على ما هو عليه بحيث يملك لشخصية الميزة له وسط طوفان الاعمال الادبية التى سبقته أو التى سوف تأتى بعده .

لعقل والحواس :

واذا كان الأديب يخلق من الصور الشعرية والمواقف لدرامية والشخصيات الحية ما يثير فى نفس القارئ أو المتفرج الكثير من المشاعر والأحاسيس فليس معنى هذا أن التعامل مع الأحاسيس هو الغاية الأخيرة للأديب ، لأن الأحاسيس هى مجرد وسيلة للوصول الى منطقة العقل عند القارئ أو المتفرج ، فهو يحس وبالتالي فانه يفكر لماذا يحس بهذه الاحاسيس بالذات ، عندئذ يبدأ العمل الأدبى فى تشكيل المنهج العقلانى عند المتلقى وبالتالي فانه يساهم فى تكوين شخصيته وتحديد سلوكه فى المجتمع الانسانى ، أما لو اقتصر دور العمل الأدبى على إثارة الأحاسيس والانفعالات دون ولوج منطقة العقل فان

أنره سينتهى بانتهاء الأحاسيس ذاتها ، أما لو تمكن من
اثارة العقل ومحاورته فانه سيتحول الى جزء عضوى من
فكر المتلقى ووجدانه . هنا تكمن الوظيفة الحقيقية للأدب
فى حياة الانسان اليومية .

والمدرسة العقلانية فى الأدب لا تؤمن أن مهمة الادب
هى أن يكمل ما فى الطبيعة من نقص لأنه لا يأتى بأشياء
ليست فى الطبيعة ، فليس لديه ما وجود به على الطبيعة
من روائع المناظر وعجائب الآثار ولكن لديه شيئا واحدا
هو الذى يخدع الانسان العادى فيتوهمه زيادة أو جديدا .
هذا الشيء الذى يبدو جديدا هو الحصر أو التحديد أو
التجريد لمناظر الطبيعة ومظاهرها ، فالفنان يستغل عقله
فى حذف كل ما ليس له وظيفة عضوية فى العمل الفنى
واضافة كل ما يساعد على نمو العمل وتكامله . هنا تبرز
الملكة العقلية عند الفنان والتي تتمثل فى الوعى الشامل
بتقاليد النوع الأدبى الذى يعالجه وامكانيات التجديد التى
يمكن أن يدخلها ويوظفها . ولذلك فعقل الفنان يقوم
بوظيفتين متناقضتين فى نفس الوقت : التجسيد والتجريد
التجسيد عن طريق الاضافة والاختيار ، والتجريد عن
طريق الحذف والتنسيق . فقد يرى انسان نهرا يجرى
فلا يحس احساسا كاملا بروعة مياهه وقوة تياره وما على
شاطئه من رمال ونباتات أو غابات وصخور ، ولكنه ، اذا
انصرف الى قراءة قصيدة تجسد مثل هذا النهر وهو يتدفق

ويتغلغل بين السهول والجبال فانه يتركز فنى وعيه وادراكه
بحدة تجعله تجربة سيكلوجية مكثفة بالنسبة للمتذوق .

وليس معنى هذا أن النهر الجارى قد يكون أقل جمالا
وروعة من قصيدة الشاعر . ولكن المسألة أن الناظر لم
يفطن الى الجمال الطبيعى لأنه جمال منشعب وفسيح الى
درجة قد تصل الى حد التشوش او عدم المقدرة على التركيز
والاستيعاب ، فلما جاء الشاعر وحصره فى قصيدته
القصيرة أمكنه أن يشعر وأن يقف على أسرارهِ الدفينة .
ولهذا فان الأدب قد يحاكي الطبيعة والحياة والموجودات
ولكنه لن ينسخ منها صورا مشابهة ومطابقة والفرق بين
المحاكاة والنسخ هو أن الفنان الذى يحاكي الطبيعة يأخذ
منها ما يجده ملائما لفنهِ أى أنه ينتقى ويختار أروع ما فيها
من آثار ثم يسلط عليها قدرته العقلية ومهارته الفنية فيلم
أجزاءها ويمنحها الشكل الفنى الجميل فتبرز للمتذوق
جديدة كل الجدة الى درجة تجعله يعتقد أن هذا العمل خلق
من عدم بينما هو إعادة صياغة وتشكيل .

أما النسخ فهو وظيفة الفنان الذى يهمل الجانب
العقلانى الخلاق فى كيانهِ الفكرى ووجدانه الفنى بحيث
يحول عقله الى مجرد آلة استقبال وارسال دون استيعاب
لأبعاد التجربة الفنية ومحاولة تشكيكها فنيا وجماليا ،
فالنسخ هو صورة طبق الاصل للطبيعة ولو كان الادب
نسخا للحياة لما أحسنا بأصالته وسحره وقوته الدفينة

ولجاء ثقيلًا مضطربًا مشوشًا مشوها كالحياة ذاتها ، ولما وجدنا فيه هذا الشعور الخفى الذى يسكن آلامنا ويريح أعصابنا . بل لما اعتبرنا الفن مأوى لنا نلجأ اليه كلما ثقلت علينا مطالب الحياة وضيقنا ذرعًا ، ولما كانت لنا حاجة ماسة اليه .

برنارد شو :

ولكن برنارد شو - أحد أعمدة الأدب العقلانى فى العصر الحديث - يرفض هذا الاتجاه العقلانى ويتهمة بالهرابية . فهو يقول أن وظيفة الأدب ليس فى دغدغة حواس المتلقى فى محاولة مستميتة للوصول الى عقله ولكنه طريق حاسم ومباشر الى عقله فورًا دون محاولة التمسح بحواسه فى الطريق . ولذلك فهو يقول أن المسرح مثلاً يجب أن يتحول الى جدل عقلانى بحث بين الممثلين أو حتى بين الممثلين والمتفرجين اذا أمكن ذلك فالمسرحية ليست سوى محاولة فنية لاثارة الحوار العقلانى الجاد حول مشكلات الساعة وقضايا العصر . واذا ألقينا نظرة سريعة على رواياته أو مسرحياته فسنجد أن شخصياته قد تحولت الى مجرد عقول واعية ومدركة لكل أبعاد الموقف الذى يحتويها . وفى نفس الوقت تحاول التخاطب مباشرة مع عقول المتفرجين دون أية محاولة لاثارة الجانب العاطفى أو الحسى . وفى هذا يقول برنارد شو أن المسرح هو المكان الذى يناقش فيه الناس مشكلاتهم تحت ضوء عقلانى متزن

وهادىء وموضوعى وليس المكان الذى يهرب فيه الناس من مشكلاتهم . وقد بدأ برنارد شو حياته الأدبية بكتابة روايتين طويلتين : الأولى عنوانها « عدم نضوج » والثانية تسمى « العقدة اللاعقلانية » .

وفى الرواية الأولى يوضح لنا أن البطل كان يعاني من عدم النضوج الفكرى لانه لم يكن يستخدم أسلحة العقل بل ترك الأحاسيس المتناقضة والانفعالات المشوشة تسير دفة حياته ، والرواية عبارة عن تتبع للبطل فى مراحل عدم النضوج المختلفة والمتعددة حتى يصل الى مرحلة النضوج العقلانى بحيث يتركه الروائى وقد تأكد أنه استطاع أن يشق طريقه فى الحياة أخيرا على أساس عقلانى سليم ومتين يمكنه من مقاومة عواصف الانفعالات والتيارات التى تتجدد من يوم لآخر . أما الرواية الثانية « العقدة اللاعقلانية » فيقيمها برنارد شو على المضمون العقلانى الذى يقول أن الزواج اذا نهض على العاطفة فقط فانه يصبح بمثابة عقدة لاعقلانية يستحيل أن تستمر فى الحياة وأن تواجه عواصفها ولذلك تنتهى الرواية بانفصال الزوجين . فهو انفصال يحتمه المنهج العقلانى الذى ينظر الى كل أمور الحياة على أساس الاتساق المنطقى بين جزئياتها .

والاتجاه العقلانى عند برنارد شو وأوسكار وايلد وجون جالزورثى وآثر ميللر وجون أوزبورن وجراهام جرين لا يحتمل وجود أقوال أو ألفاظ ليست ذات دلالة

فكرية ، وهذا ما يعنيه ديكرت عندما يؤكد ضرورة الربط بين القول والعمل أو بين المعنى والشيء ؛ فيجب أن يكون المعنى نابعا من الشيء وليس مفروضا عليه من الخارج ، فالفصل بين المعنى والشيء أو بين القول والعمل هو فصل بين الشكل والمضمون أو بين الجسد والروح ، والحياة لا يمكن أن تستقيم مع هذا الفصل الذى يعوق التسلسل المنطقى للأفكار والمعانى ، وهو التسلسل الضرورى لكل تقدم وبناء حضارى ، ولذلك فقد حرص الأدب الانسانى بصفة عامة على بلورة مأساة الانسان الذى يعتقد فى فكره معينة بينما تجبره ظروف الحياة وضغوطها على أن يسلك سلوكا منافيا لهذه الفكرة ، ولاشك فان أفضح مأساة تهدد كيان الانسان هو أن يفقد هذا الاتساق العقلانى بين الفكرة المجردة والسلوك المادى .

الشك الديكارتى :

ومعظم الأعمال الأدبية تبدأ من منطلق الشك الديكارتى فى قضية فكرية أو اجتماعية معينة ، وهذا المنهج يختبر الفائدة العملية والوظيفية الحيوية لكل شئ فى الحياة . فالقدماء ليسوا منزهين عن الخطأ وقد يقتنعون بجذوى شئ قد يكون عالة عليهم . أو اذا كانت هذه الجسدى موجودة بالفعل فى زمانهم فانها قد لا توجد فى زماننا بحكم التطور الحضارى الفكرى والظروف الاجتماعية المتغيرة ، وبالتالي فان قيمة الشئ تتغير بتغير الفائدة منه . وتغير

هذه الفائدة حتمى وضرورى طبقا لسنة التطور ، ولذلك نجد أن كثيرا من المسرحيات أو الروايات تبدأ ببلورة الآراء الأثيرة عند الشخصيات - وغالبا ما تكون هي نفس الآراء المفضلة لدى جمهور المتفرجين أو القراء - بعد ذلك يستخدم الصراع الدرامى بين الشخصيات ويتحول إلى محك لاختبار قيمة هذه الآراء وفاعليتها . وغالبا ما تنتهى هذه الأعمال بأثبات خطأ هذه المسلمات . والكاتب العقلانى يعتمد فى هذا على قانون السبب والنتيجة ، وبارتباط الوسيلة بالغاية ، وبعلاقة العمل بالقول ، وباتصال الشئ بالمعنى ، هذا المنهج يربط أيضا بين قيمة الشئ والفائدة العملية التى تنبع منه ، بمعنى آخر ان القيمة المعنوية المجردة لا توجد الا اذا تجسدت فى نفع عملى من أجل الانسان بصفة عامة وليس من أجل الفرد بصفة خاصة ، فلا يوجد شئ من أجل ذاته ، حتى الحرية بكل روعتها عندما تتبع شعار الحرية من أجل الحرية فانها تتحول الى فوضى لا حدود لها ، وهذا المفهوم ينسحب على كل مناحى الحياة فى شمولها ، فلا يوجد ما يسمى بالفن من أجل الفن . ولذلك كان الأدباء العقلانيون من ألد أعداء نظرية الفن للفن .

وَمَعَ ذَلِكَ يَرْتَبِطُ التَّفْكِيرُ الْعَقْلَانِى بِمَعْظَمِ الْمَدَارِسِ الْأَدْبِيَةِ ابْتِدَاءً مِنَ الْكَلَّاسِيكِيَّةِ أَيَّامِ الدَّوْلَةِ الرُّومَانِيَّةِ وَذَلِكَ فِي تَحْكُمِهَا فِي الْعَوَاطِفِ الشَّخْصِيَّةِ لِلْأَدِيبِ وَعَدَمِ إِطْلَاقِ الْعِنَانِ لَهَا ، وَنَفْسِ الْوَضْعِ بِالنِّسْبَةِ لِلْكَلَّاسِيكِيَّةِ الْقَرْنِ

السابع عشر التى تمثلت فى درايدن وبوب وجونسون فى انجلترا وفى كورنى ورأسين فى فرنسا ، وهو العصر الذى عرف «بعصر العقل» ، وترتبط العقلانية أيضا بالكلاسيكية الحديثة والرومانسية والواقعية والطبيعية . وقد تبدو هذه المدارس متناقضة فيما بينها . ولكن هذا يدل على أن الأدب قادر على احتواء وبلورة كل متناقضات النفس البشرية ، فهى ترتبط بين النقيضين من خلال تعدد درجات التطور ، فالأشياء المتناقضة فى واقع الأمر عبارة عن تسلسل منطقي وعقلاني بحيث يؤدي الشئ الى الذى يليه ، وهكذا تمتد السلسلة الى أن يبدو أول شئ نقيض آخر شئ ، بينما الشئ الأخير هو نتيجة حتمية للشئ الأول وهذا التناقض الظاهري يعود الى بعد الشقة بين الشئين والأدب العقلاني يعلم الانسان كيف يتتبع هذه السلسلة التى تعتمد فيها كل حلقة على الأخرى .

هذا هو المجال الحر الذى ترك للأديب العقلاني لى يعمل فيه عقله ، ولكن الحرية هنا ليست مطلقة ، لأنه بعد ذلك تأتى المرحلة الجبرية التى يكون فيها الأديب مسئولاً عن عمله ، فان أى عمل أدبي فاضح يجب أن يحمل فى طياته المبررات العقلانية التى أدت الى خلقه بهذه الصورة ، فليس من المسموح للأديب أن يعبر عن انطباعه الخي لأنّه أراد مجرد التعبير والاستمتاع به . بل يجب على هذا الانطباع أن ينصهر داخل البوتقة العقلية عنده حتى يخرج الى الوجود على شكل عمل أدبي جميل يحمل داخله

كل عناصر الاتساق والانسجام ، بهذا يمكن أن يتصل
بعقول القراء والمتذوقين ويتحول الى جزء من كيانههم. ولكن
هذه الصداقة العقلية لم تقابل بالترحيب من أدباء مثل
د . هـ . لورانس وديستيوفوسكى وتينسى ويليامز ،
فقد قالوا أن وظيفة الأدب هي اطلاق قوى اللاوعى حتى
تجد متنفسا بعيدا عن قيود المنطق التقليدى ، ومع هذا
فنحن نجد كثيرا من اللمسات العقلانية فى أعمالهم مما يدل
على أن العقلانية هي جزء من الفكر الانسانى بصفة عامة ،

القومية

يرجع مفهوم القومية فى الأدب الى العلاقة الوثيقة بين الأديب ومجتمعه أو وطنه الذى يعيش فيه ، وهو مفهوم متبلور ومحدد رغم انه قد يختلف من عصر الى آخر ومن مجتمع الى آخر ، فمن السهل التعرف على ملامح هذا المفهوم وخصائصه لانه لايتشابك مع المفاهيم الأدبية الأخرى مثل الكلاسيكية والواقعية والرومانسية والرمزية .. الخ بحكم المعاصرة وعلى نفس المستوى ولكنه يرتفع فوق مستواها بحيث يفرض عليها أن تتخذ موقفا ما من هذا المفهوم القومى الذى لا يستطيع أى أديب ناضج أن يتجاهله أو يتهرب منه ، فأى أديب يمكنه أن يرفض الرومانسية مثلا أو أن يتخذ موقفا مضادا للواقعية مثلا ولكنه لا يستطيع أن يرفض القومية لأنها الروح التى تمنح أدبه الخاصية التى تمكننا من التعرف عليه وبدونها

يصير نتاجه الأدبي شيئا عديم اللون والطعم والرائحة ،
وهنا يكمن الفارق الأساسى بين الادب والعلم باعتبار أن
العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الأدب محلى
الشكل والمضمون ، ومن هنا تنشأ عالميته ، فالمسرح مثلا
لا يوجد شكل عالمى له لانه يتخذ شكلا خاصا به لدى كل
شعب من الشعوب ، والشكل المسرحى الذى نظنه عالميا
ليس سوى الشكل الأوروبى المتطور عن الشكل الاغريقى
القديم ، ومع ذلك فقد خضع لشروط القومية فى كل
بلد وتحول الى شكل خاص بها لانه فى الفن لا يوجد شكل
ومضمون ، لان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل
فنى ، وعلى هذا فالفن محلى وقومى بطبيعته بحيث نستطيع
القول أن هناك أدبا انجليزيا أو فرنسيا أو أمريكيا أو
روسيا أو عربيا وهكذا ، بينما لا نستطيع نفس القول
بالنسبة للكيمياء أو الطبيعة أو الأحياء أو الطب أو
الهندسة . . . الخ فنيوتن مثلا يمكن أن يكون انجليزيا أو
أن ينتمى الى أية جنسية أخرى لأن هذا لن يعوق عبقريته
العلمية فى الوصول الى النظريات والقوانين التى اكتشفها
بينما شكسبير مثلا لابد أن يكون انجليزيا والا فانه لن
يكون شيئا على الاطلاق ، ولذلك نجد أنه من الظواهر
الطبيعية فى الأدب أن ترتبط كل أمة بكاتب قومى أو
أكثر لانه يبلور روحها وطبيعتها ونبضها ، وغالبا ما يكون
هذا الكاتب القومى هو النموذج الكلاسيكى الذى يفرص
ظله على معظم الأدباء الذين يعيشون فى نفس الوطن،

وقد يحاول بعض الأدباء المجددين رفض هذا الأديب القومي بحجة أن تأثيره يتحول الى نوع من القالب الثابت الذى يعوق تطور الأدب القومي وانطلاقه ، ومع ذلك فان مثل هذا الأديب القومي يظل علامة هامة ان لم يكن قمة من القمم التى يمكن تسليقها ولكن يتعذر تجاهلها أو تحطيمها. ولذلك كلما ذكر طاغور مثلا فلا بد أن تكون الهند بكل تراثها وكفاحها وتقاليدها فى الخلفية ، ونفس الوضع بالنسبة لموليير فى فرنسا وشكسبير فى انجلترا وتشيكوف فى روسيا ودانتى فى ايطاليا وميلفيل فى الولايات المتحدة وجيته فى ألمانيا . . . الخ على سبيل المثال لا الحصر .

مرآة الأدب :

وبروز الأديب القومي لا يخضع لشروط معينة لانه ظاهرة تختلف باختلاف الزمان أو المكان ، ولكنه - بصفة عامة - الأديب الذى يحول أدبه الى مرآة لأبناء وطنه بحيث يرون فيها أنفسهم وتزداد معرفتهم بالمجتمع والكون والأحياء ، ومرآة الأدب القومي لا يقتصر دورها على مجرد الانعكاس ولكنه يتطرق الى التكثيف والبلورة والتمحيص الصادق ، وكلما ارتفعت الأمة فى مدارج الحضارة كان من السهل التعرف على خصائص أدبها القومي لان الأدب لا يمكن أن يعيش فى عزلة عن المجتمع ، فهو من أهم الأنشطة الروحية التى تقيس نبضه ، وفى بعض الأحيان يسير التطور الأدبي موازيا للتقدم الحضارى ،

وهذا يرجع الى الحقيقة التي تقول أن الأدب يستمد حياته واستمراره من تلك العلاقة العضوية بينه وبين الحياة المعاصرة والمحلية ، وأن شرط الاصاله الوحيد الذي يعتمد عليه المفهوم الناضج للقومية في الأدب - يتمثل في ذلك التفاعل الحيوى القائم على التأثير والتأثير ، وإذا فقد الأدب القومى هذا العنصر تحول من طاقة مغيرة ومطورة الى صورة مكررة وباهتة لاتثير في أنفسنا الا أحاسيس الملل والرتابة والضيق .

ورغم ثورة المواصلات والتقدم التكنولوجى والعلمى الذى أحرزه عالمنا المعاصر ، ورغم التشابه الظاهرى بين أسلوب الحياة في عاصمة أوروبية وبين أخرى آسيوية مثلا ، ورغم أن تيار العصر أصبح من القوة بحيث يدمغ كل المراكز الحضارية والثقافية بطابعه المميز والموحد ، الا أن كل هذه العوامل لم تستطع أن تمحو الروح فى الأدب بحيث مازال كل أدب يحتفظ بنكهته المحلية والمميزة نه . فالادب هو انفعال بالحياة واستيعاب لابعادها قبل أن يكون انفعالا بالأعمال الأدبية الواردة من الخارج ، فالحياة الحسبة هى المنبع الذى تستمد منه الأعمال الفنية حياتها وكيانها ، ولذلك مهما تعددت الأشكال الفنية العالمية فإن المضمون محلى وقومى ولا بد أن يتفاعل مع الشكل الجديد تفاعلا عضويا والا فانه يلفظه كما يلفظ الجسم البشرى أى شئ دخيل عليه . ومن العبث استيراد أو اقتباس أو استغاارة أو سرقة هذا المضمون من بلد

أجنبي لانه لا يوجد الا فى موطنه ، ولا يعنى هذا أن يكون الفن مجرد صورة فوتوغرافية للبيئة المحلية أو القومية ولكنه عبارة عن علاقة جدلية بين الثقافة العالمية أو روح العصر وبين الخصائص القومية للأدب أو المضمون الفنى المحلى ، وفى حالة غياب هذه العلاقة يحدث الآتى : أما أن تتحول الأعمال الفنية والأدبية الى مجرد تكرار ممل أو صورة شائهة أو مرآة عاكسة أو أن تصبح مجرد مسادة خام ينقصها الشكل المميز لها .

الأصالة والمحلية :

هناك قانون عجيب يحكم كل الاعمال الادبية والفنية التى اشتهرت على المستوى العالمى وأصبحت من الاعمال الكلاسيكية التى يتذوقها الانسان فى كل زمان ومكان ، هذا القانون يقول أنه كلما استغرق العمل الأدبى فى المحلية الأصيلة اقترب بذلك من مجال العالمية ، وهذا يناقض ظن بعض المثقفين الذين يظنون أنه لو كتب روائى أمريكى رواية تدور أحداثها فى روسيا مثلاً لتذوقه الروس أكثر من تذوقهم لأدب روائى يكتب من أعماق الريف الأمريكى مثلاً ، لان المؤلف الروائى لا يستطيع أن يكتب عن مكان لم يعايشه ، والمعايشة هى الشرط الأول للخلق الفنى بصفة عامة ، وقد يكتب روائى أمريكى رواية تقع أحداثها فى روسيا ومع ذلك تظل الرواية أمريكية، والكاتب الأمريكى هنرى جيمس الذى قضى حياته فى إنجلترا دليل

على هذا ، فكل رواياته كانت نتاجا لنظرة الأمريكى الى الحياة فى انجلترا ، ونستطيع القول بأن هنرى جيمس عايش الحياة الانجليزية ولم يعيشها فقط ، ففى الادب بون شاسع بين المعاشة الفنية والعيش التقليدى ، فالعيش لايتيح الا فرصة تسجيل الظواهر ورصدها من الخارج أما المعاشة فتساعد الكاتب على الهضم والاستيعاب والرؤية العميقة والعريضة والبعيدة ثم الافراز والتحليل والتشكيل ولنأخذ الروائى الأمريكى جون ستاينيك مثالا للتدليل على هذا ، فقد حصر معظم أعماله الروائية فى نطاق الكتابة عن قرية صغيرة تدعى مونتيرى فى ولاية كاليفورنيا لا يكاد يسمع عن اسمها أحد ، ومع ذلك فقد اشتهرت رواياته على المستوى العالمى من أمثال « رجال وفئران » و « رصيف كانارى » و « شتاء السخط » و « عناقيد الغضب » و « شرقى عدن » ٠٠٠ الخ ، وذلك لان هدوء القرية وبعدها عن صخب المدينة قد أتاحا له فرصة الهضم والاستيعاب ، وكلما تمكن الروائى من هذه النظرة العميقة والموضوعية كثر عدد الذين يستطيعون فهمه وتذوقه فى أى مكان من العالم بل وفى أى زمان أيضا ، لانه مهما اختلفت العادات والتقاليد والمفاهيم والاتجاهات والتكوين الاجتماعى والاقتصادى والنفسى والسياسى بين البشر فان هناك شيئا مشتركا يشدهم بعضا الى بعض ، وهذا الشيء الذى يصعب تحديده نسميه أحيانا الانسانية وأحيانا الحضارة وأخرى المشاركة الوجدانية ٠٠٠ الخ

ولكن رغم اختلاف المسميات وتنوعها فنحن نشعر بهذا
الشئ وبوجوده فى حياتنا ، وهو الشئ الذى يربط ما بين
القومية المحلية والانسانية الشاملة ورغم التعارض
الذى قد ينشأ بين الاثنين الا أن الأدب كفىل بصبهما
فى شكل جميل متناسق وتحويلهما الى وجهين لعملية
واحدة ، ومن هنا كان الدور الخطير الذى يلعبه الأدب
فى الربط بين القوميات المختلفة .

وليست المحلية المكانية شرطاً أساسياً للرؤية العميقة
والأصيلة ، بل هناك المحلية النوعية أو بمعنى أدق المحلية
الطبقية ، فعندما سأل أحد النقاد الروائى الايطالى المعاصر
ألبرتو مورافيا عن السر فى أن معظم رواياته تدور حول
نساء الطبقة البورجوازية فى روما على وجه التحديد أجاب
بأنه لم يعرف شخصيات روائية غيرهن ، وهذه الدرجات
المختلفة من المحلية ليست سوى تنويعات على مفهوم القومية
فى الأدب .

التسلسل التاريخى :

وقد تبلور مفهوم القومية فى الآداب العالمية
منذ نشأة كل منها على حدة ، ولكن هناك من الخصائص
العامة ما يوضح لنا أن المفهوم الشامل بدأ من ثلاث نقاط ،
الأولى تكمن فى الرغبة الملحة لان يرى أبناء الدولة أو
الاقليم أو المنطقة حياتهم وقد تردد صداها فى الأعمال

الادبية بحيث تزداد معرفتهم بحياتهم ، والنقطة الثانية تتركز فى اشعال الروح الوطنية عن طريق تجسيدها فى الأعمال الادبية واهصابها بالجديد من الآراء والمشاعر القومية التى أصبحت مرادفة للعزلة والكرامة والكبرياء والشرف ، والنقطة الثالثة تتضح فى الاهتمام باللغة القومية والمحافظة عليها لأن اللغة هى الأداة الأولى للتعبير عن القومية واحاطتها بسياج من الأصالة والمناعة ، ولا شك فان الأدب خير وسيلة لمنهجة هذه اللغة واهصابها بالجديد من المعانى وظلالها ، وقد بدأت هذه التيارات فى الأدب الرومانى القديم عندما أعلن الفيلسوف والمفكر الرومانى كاتوانه لا يثق بالاتجاهات الاغريقية التى يسير الكتاب اللاتين على نهجها ، وأن دولة وامبراطورية عظيمة مثل روما بكل حضارتها وسظوتها لا يصح أن تقتصر ثقافتها وفكرها وأدبها على محاكاة النماذج الاغريقية وتقليدها خاصة فى المسرح والشعر والفلسفة والخطابة ، وكان كاتو بهذا الرأى يقاوم الاتجاه الذى تزعمه الأديب الرومانى لانوفيناس وتلاميذه الذين قالوا بأن أى أدب عظيم لا بد أن يكتب فى اطار الأدب الاغريقى ولكنهم لم ينتجوا أى أدب عظيم بالمره ولم يسجل لهم التاريخ مسرحية واحدة أو قصيدة واحدة لانهم فقدوا صلتهم بأرضهم وتحولوا الى ببغاوات تقول وتردد ما لا تعى ، وكان الكاتب المسرحى تيرناس يقف موقفاً وسطاً بين موقف كاتو المغرق فى القومية وبين موقف لانوفيناس المغرق فى التقليد ، لانه

قام بدراسة المسرحيات الاغريقية واستوعب اضافاتها وبعد ذلك ألف للمسرح الرومانى مستفيدا بعلمه وخبرته، ولكن محاولاته كانت من الضعف بحيث سخر منها أتباع سكيبنوس وقالوا أنها مجرد تحويل وترجمة اللغسة اليونانية الجميلة الى لاتينية رديئة ، ونحن لانعرف بالضبط هل كان أتباع هذه المدرسة يرغبون فى العودة الى التقليد الأعمى أو الى التأصيل القومى ؟! لان محاولات تيرناس كانت تميل الى التأصيل القومى على الأقل من الناحية النظرية اذا حكمنا عليه بالفشل من الناحية التطبيقية ، فقد تحرر من كل القوالب الاغريقية الجامدة واتخذ مضامين مسرحياته من الأساطير والحياة اليومية الرومانية .

ولكن الذى نعرفه عن أتباع سكيبنوس أنهم ركزوا على الاهتمامات اللغوية فى الأدب اللاتينى ، فلم يكونوا نقادا بالمعنى الحديث للكلمة لانهم لم يهتموا بتحليل الشكل والمضمون والحبكة والشخصيات والحوار . . . الخ، بل كانت تبهرهم الأناقة اللفظية والخطابة ذات الجرس الرنان والبحث عن التعبيرات الغريبة فى اللغة اللاتينية حتى تؤكد استقلالها عن اليونانية ، وهم بذلك لم يفرقوا بين التعبير اللغوى والخلق الأدبى بل أرادوا أن تكون المسرحيات مجرد فقرات من لغة لاتينية فخيمة تقوم بالقائها الشخصيات بصرف النظر عن علاقتها بالنص المسرحى ، أما اتجاه تيرناس الذى يميل الى ربط القومية الرومانية بالانجازات الاغريقية والاستفادة منها بعيدا عن

التقليد الأعمى فقد أصبح الاتجاه السائد وخاصة بعد أن فرضت الامبراطورية الرومانية نفسها على معظم شعوب العالم ، وتزعم هذا الاتجاه شيشرون وفيرجيل وهوراس وكوينتيليان ، وعرف بعد ذلك بالاتجاه الكلاسيكى .

العصور الوسطى :

ولكن مفهوم القومية لم يتجسد كاملا فى الاتجاه الكلاسيكى اللاتينى لان الأمر انتهى به الى تمجيد النماذج الاغريقية ، ولذلك ساد الاهتمام اللغوى العصور الوسطى ، وهو الاهتمام الذى بدأت فى الامبراطورية الرومانية مدرسة سكيبيئوس ، فلم يكن الأدب غاية فى حد ذاتها ولكنه كان مجرد وسيلة لحفظ اللغة القومية فى قوالب مسجلة بحيث يحميها من الغزو أو الاندثار أو التحلل ، وبحلول عصر النهضة والاحياء بدأت كل أمة على حدة التأكيد على فنونها وآدابها القومية ومحاولة استكشافها واعادة تقييمها ، رغم أن الكلاسيكية الرومانية لم تكن قد أرخت قبضتها بعد على الآداب الأوربية بصفة عامة ، ولذلك جاءت ملاحم دانتي وميلتون مختلفة تماما عن ملاحم هوميروس وفيرجيل .

وبمرور الوقت تطور مفهوم القومية فى الأدب وأصبح يعنى النهضة الأدبية التى تعتمد أولا وأخيرا على التراث القومى والفنون المحلية والأساطير الشعبية ، وتحول

المفهوم الى حركة أدبية شاملة وصلت قممتها فى أواخر القرن الثامن عشر ومطالع القرن التاسع عشر ، فنجد النقاد والادباء الألمان من أمثال ليسنج وشيللر يؤكدون الخصائص القومية للشعب الألمانى ، بينما حاولت الادبية الفرنسية مدام دى ستال التأكيد على العبقرية القومية لكل من الفرنسيين والألمان والانجليز ، ولكن هذا الاتجاه القومى الرومانسى أدى فيما بعد الى نتائج خطيرة عندما تطرف الى تمجيد جنس من الأجناس ووضعه عاليا فوق مستوى الأجناس البشرية الأخرى كما حدث بالنسبة للجنس الأرى فى ألمانيا وهو الاتجاه الذى استغله هتلر وركب موجته وأذاق به العالم ويلات الحرب العالمية الثانية ولذلك يحرص النقاد والمفكرون الآن على وضع حد فاصل بين الاحساس بالقومية والانتماء وبين المناداة بعبقرية الجنس على أساس جغرافى بحث ، وكان الاتجاه الانسانى الشامل فى الأدب الأداة الأولى فى تحطيم نظرية المفكر «تين» التى تنادى بعبقرية جنس ما وتفضيله على الأجناس الأخرى ، فليس هناك شعب فضله الله على بقية شعوب الأرض بل الجميع سواسية فى ظل الانسانية ، وإن كان لشعب الحق فى المحافظة على قوميته فهذا لا يمنحه الحق فى فرضها قسرا على الشعوب الأخرى التى تعترز بقوميتها كذلك .

مرونة المفهوم القومى :

ومفهوم القومية فى الأدب يتميز بالمرونة بحيث يتراوح بين قومية عريضة تجمع شعوبا مختلفة وبين محلية محدودة ضيقة كما اتضح فى المدرسة الطبيعية التى تزعمها زولا وبلزاك وفلوبير ، وفى القرن التاسع عشر أصبحت القومية مرادفا للمحلية الاقليمية أو الطبقية فى فرنسا ، أما فى أمريكا فنجد الشاعر وولت ويتمان ينادى بأنه لكى تعبر عن قومية بلد ما فلا بد أن تربطها بالمعانى الانسانية الشاملة والأشكال الأدبية العالمية ، وبعده جاء الشاعر لويل الذى قال بأن الفكر والأدب هما من ممتلكات البشر جميعا ولا يمكن أن يتحددا بالفواصل الجغرافية أو التاريخية بينما يقف جو شندلر هاريس على النقيض من هذا وينادى بأن بلدا مثل أمريكا ينهض على المتناقضات الجنسية والتاريخية والفكرية لابد أن يؤكد قوميته أولا قبل ربطها بالاتجاه الانسانى الشامل ، لان تاريخ أمريكا القصير حضاريا وانسانيا لم يمنحها بعد الفرصة لكى تخلق ما يسم بالقومى الأمريكية ، ولذلك يجب أن يهدف الأدب الأمريكى الى المحلية المحددة الضيقة ، وهذا ما فعله بالضبط جون سستاينيك ووليم فوكنر فيما بعد فى رواياتهما •

وقد برز اتجاه المحلية بقوة فى نفس الوقت فى نفس الوقت فى ألمانيا وانجلترا وأسبانيا ، وبقوة أكبر

فى دول البلقان وتلتها فيما بعد دول أمريكا اللاتينية، وهكذا اختلط مفهوم القومية بالمحلية بحيث أصبح التعبير عن الشعور القومى مجرد صورة حرفية للمزاج المحلى بكل أشخاصه وأفكاره المرتبطة به ، والمفهوم الناضج للقومية يؤكد على الربط بين أرض الواقع واستيعاب أبعادها وبين المثل الانسانية العامة ، ولذلك يربط النقاد أحيانا بين القومية والواقعية ، وهكذا نجد علاقتها تؤثر بطريقة أو بأخرى على المفاهيم الأدبية الأخرى ابتداء من الكلاسيكية ومرورا بالرومانسية والواقعية والطبيعية وهكذا . ولكن المفهوم الضيق للقومية يظل يدور فى الدائرة المفرغة للاقليمية الضيقة ، وغالبا ما ينتهى به الأمر الى الركود والموات لعدم اتصاله بالروافد الانسانية العريضة فالمعروف أن الأدب القومى يعتمد على ركيزتين أساسيتين: الأولى استكشاف التراث الشعبى المحلى وتنقيته من الرواسب التى تعوق تطوره ونضجه ، والثانية استيعاب التراث الانسانى والاستفادة منه بحقق التراث المحلى بدماء جديدة على شرط أن تكون من نفس الفصيلة بحيث لا يرفضها أو تتسبب فى موته ، ومن التفاعل العضوى بين القومية والانسانية من خلال التأثير والتأثر يستطيع أى أدب قومى أن يساهم فى الأدب الانسانى لأنه فى حقيقته ليس سوى مجموعة متناسقة من الآداب القومية بلغت حدا من النضج الفكرى والفنى جعلها تساهم فى التراث الأدبى الانسانى وتضيف اليه وتوسع من رقعته .

التجريدية

وجدت التجريدية في الفنون التشكيلية اهتماما كبيرا من النقاد والدارسين . أما في الأدب فما زالت اتجاهها غامضا يعتوره كثير من اللبس والتناقض ، ويتحديد معنى التجريدية نجد أن لها مفهومي الأول عام ويرمز الى فئة أو طبقة أو جنس أو نوع معين سواء من الأحياء أو الجمادات ، فمثلا لو ذكرنا كلمة « حصان » فانها تنطبق على كل أفراد هذه الفصيلة في كل زمان ومكان ، أى أننا استخلصنا ملامح محددة أو بمعنى أصح جردناها من الفوارق الخاصة بين كل فرد وآخر وبذلك أصبح لدينا النمط المجرد أو المختزل ، وأيضا اذا قلنا أن اللون الأحمر هو تجريد لاحساس الخطر مثلا في موقف من المواقف ، فان هذا معناه أن الأحمر هو لون الدم ، وعندما يراق الدم في حادثة فان هذا يعد بمثابة دقات الخطر

تنذر بالموت ، ولذلك فنحن نستخلص من الدم المراق ذى اللون الأحمر نذيرا بالخطر ، وبعد ذلك نجرد اللون الأحمر نفسه من الدم المادى ويتحول لدينا الى المعنى المجرد فقط .

والمفهوم الثانى للتجريدية هو المفهوم المتجسد أو الخاص . وقد يدهش القارىء كيف يجتمع التجريد والتجسيد معا رغم أنهما ضدان !! ولكن دهشته ستزول عندما يدرك أن التجريد معناه هنا تجريد فرد بذاته وجسده عن بقية أفراد النوع الواحد ، مثلما نعرف « حصانا » بالذات ونميزه عن فصيلته ، وهذا الحصان بالذات رغم صفاته المشتركة العامة التى تنتمى الى الفصيلة، له من الصفات الخاصة ما يمكننا من التعرف عليه بصفة خاصة ومتجسدة ، وعن طريق هذه الصفات الخاصة فنحن نجرده عن بقية أفراد فصيلته ، ومن خلال هذا التجريد فنحن نجسده ، وبذلك يمكننا القول بأن التجريد فى الأدب والفن ليس معناه تعظيم الصفات المميزة للأحياء والجمادات بحيث تتحول الى مجرد انماط ولكنه يعنى تجريدها من كل ما لايفيد العمل الفنى بوجوده داخله ، أى أن مفهوم التجريدية فى الأدب هو بصفة عامة تجريد أى عمل أدبى من كل الزوائد والنتوءات والأورام التى تشوه جماله وتقلل من حيويته وتفسد قيمته الدرامية ، أى أن الشكل الفنى لايمكن أن يستقيم ويتطور الا عن طريق الاحساس التجريدى للفنان الذى

يقف بالمرصاد لكل ما يتسلل الى داخل البناء الدرامى دون أن تكون له وظيفة درامية تساهم فى انتاج الأثر الكسلى الذى يقصده الأديب من عمله الأدبى سواء كان قصيدة أو رواية أو مسرحية .

وظيفة الرمز :

ورغم أن وظيفة الرمز فى الأدب هى التجسيد المحدد لمعنى مجرد من المعانى ، فمثلا لو أراد روائى أن يعبر عن احساس التشاؤم المجرد الذى يجتاح بطله فى القصة فبدلا من أن يقول هذا بأسلوب تقريرى غير فنى فإنه يلجأ الى الرمز لكى يجسد الاحساسات واذا أخذنا قصة قصيرة مثلا لتشيكوف بعنوان « الصرصار » فسنجد أن تشيكوف يضع فى رمز الصرصار كل الملامح المجردة لنفسية بطله التى يجتاحها الضياع والضيق والبؤس والوحدة والملل ، ولا يكتفى تشيكوف بهذا الرمز الرئيسى لكنه يسأله برموز ثانوية أخرى مثل رنين أجراس الكنائس وجلبة العربات والجدران ذات السواد الحالك وسقف الحجرة القذر والدخان الكثيف للمصباح ، ورغم أن هذه الرموز كلها تتحول الى شىء ملموس يتقمصه احساس البطل بالحياة والوجود والكون الا أن الكاتب يجردها فى نفس الوقت من الخصائص العملية التى تعارف الناس عليها فى حياتهم اليومية ، فالصرصار ليس الصرصار الذى نعرفه والذى يعيش فى المناطق الرطبة ويقطن

البالوعات ٠٠٠ الخ لكنه صرصار من خلق تشيكوف
أوجده للقيام بوظيفة درامية محددة ولذلك لم نعرف عنه
شيئا الا ما كان مرتبطا بمحور البناء الدرامي لقصته لانه
جرده من كل الصفات العامة لفصيلة الصراصير ، أى أن
تجسيد المجرد فى الأدب يحتاج الى تجريد المجسد فى
نفس الوقت بحيث يبدو أن التجسيد والتجريد فى الفن
هما وجهان لعملة واحدة .

الفنون التشكيلية :

وهنا تقترب التجريدية فى الفنون التشكيلية من
التجريدية الأدبية ، فهى فى المجالين التشكيلى والأدبى
تهدف الى الاصاله الفنية ، بمعنى أن الفن لا يمكن أن
يكون مجرد نسخة مكررة من الحياة تعكس ولا تضيف ،
تردد ولا تقول ، تكرر ولا تجدد تقرر ولا تجسد ، كما
يقول فيلسوف الجمال الانجليزى هيربرت ريد فى
كتابه « الفن المعاصر » الذى صدر عام ١٩٣٣ ، فالأحياء
والجمادات اذا دخلت مجال الفن تحولت الى أشياء
قائمة بذاتها ذات خصائص معينة تميزها عن الصفات
العامة التى عرفت بها قبل دخولها العمل الفنى، فالشجرة
تنمو بطريقة معينة وتطرح ثمارا وأزهارا بلون معين
طبقا للبيئة والمناخ والتربة وباقي العوامل الطبيعية أما
اذا قابلنا شجرة فى قصيدة أو قصة فانها تتحول الى شيء
مختلف تمام الاختلاف ، فهى موجودة فى القصيدة لأغراض

جمالية ودرامية وهذه الأغراض لا تتأتى الا عن طريق عملية التجريد التى يقوم بها الفنان من أجل التركيز والكثافة والشحنة العاطفية بحيث تصبح الشجرة فى خدمة القصيدة وليس العكس ، ونفس الوضع بالنسبة للشجرة التى نراها فى لوحة ما ، وذات مرة كان الفنان التشكيلي الانجليزى تيرنر يقيم معرضا لصوره ، وفوجئ بسيدة تتأمل لوحة تصور شجرة وتقول له انها لم تر شجرة مثل هذه من قبل رغم أنها خبيرة زراعية جابت آفاق العالم كله من أجل أبحاثها التى تدور حول فصائل الأشجار المختلفة ، فقال لها تيرنر : ولكن هل تستمتعين بتأمل هذه الشجرة المرسومة فى اللوحة ، فأجابت بالايجاب ، فقال : هذا هو ما قصدته تماما .

النقد الأدبى :

ولكن المفهوم الخاطيء للتجريدية أوقع النقد الأدبى التقليدى فى محاذير متعددة ، فكثيرا ما كان النقاد يربطون بين ما يقابلونه فى حياتهم اليومية وبين ما يقلمه لهم الأدب وكان المعيار الرئيسى هو الحكم بالفشل على الأديب الذى لا يتطابق عمله مع الحياة ، والاعجاب بالأديب الذى يقلد الحياة اليومية حرفيا فى أعماله ، وكان هذا المعيار نتيجة للنظرة العامة المجردة للناقد والتى تمنعه من التفريق بين ما هو عملى وحياتى وما هو فنى ودرامى لان التجريد فى الأدب ليس معناه تطبيق أنماط عامة وفرض معايير مجردة

على جزئيات الاعمال الادبية وربطها بجزئيات الحياة العامة، ولكن معناه يكمن في تجريد الجزئيات القادرة من الحياة والداخله الى الفن من كل ما ليس له وظيفة فنية وبعد ذلك تنتهى مهمة التجريد وتتحول الى التجسيد الذى سينمو ويتطور طبقا لاحتياجات العمل الأدبى ومتطلبات شكله الفنى وحتميات بنائه الدرامى وضرورات عضويته الحية ، وعلى هذا فان مهمة الناقد تنحصر فى تحليل التوازن الدقيق بين عنصرى التجديد والتجسيد فى العمل الأدبى، فلا يجب أن يغطى أحدهما على الآخر والا اختل التوازن وتحطم العمل الأدبى بالتالى ، فلو سيطر التجديد بصفة مطلقة فانه سيقتل انطلاقه الخلق الفنى بحيث يتحول العمل الأدبى الى تقرير من بعد واحد ، وتتحول الشخصيات الى مجرد أنماط عامة تقلد الناس فى حياتهم اليومية ، والموجودات الى أبعاد كاريكاتيرية تعتمد على المبالغة ، وشخصية « الحمأة » فى الكوميديات الهازلة خير دليل على سيطرة التجريد على الشخصية وتحويلها الى مجرد نمط أو نوع فاقد للحياة الذاتية .

واذا سيطر التجسيد بصفة مطلقة على العمل الفنى فانه يحوله الى جسم مشوه يؤثر على تركيز القارئ ويشتت انتباهه لانه يدخل به فى متاهات بعيدا عن العمود الفقرى للعمل ، فالتجسيد الكامل والمطلق معناه دخول كل الزوائد والنتوءات والأورام برمتها ، وبذلك تتحول الى عالة على الجسم ويمكن أن تشل حركته وتفسد جماله وتوقف نموه لانها زائدة عن حاجته

وليست ذات فاعلية درامية ، ولذلك يجب على عنصرى التجسيد والتجديد أن يقف كل منهما للآخر بالمرصاد حتى يحدث العمل الأدبى الأثر الكلى الذى يقصده الفنان، ولذلك فالتجريدية خير مذهب للواقعية والطبيعية فى الأدب لان هذين المذهبين كانا يهدفان فى بعض الأحيان الى تحويل الأدب الى مجرد تقليد حرفى للحياة مما أغرى بعض الناس بالانصراف عنه لان الناس تفضل الاصل دائما على الصورة ، ومادام الاصل - الذى هو الحياة - موجودا دائما فما حاجتهم الى الصورة المكررة .

الشعر والنثر :

اعتاد النقاد على التفريق بين الأسلوب الأدبى والأسلوب العلمى على أساس أن الأول يعتمد على التجسيد المشحون بالمعانى وظلالها بينما يهدف الأسلوب الثانى الى التجريد الحاسم والعلمى من أجل توصيل المعنى عن أقصر طريق ، فرموز الجبر مثلا تعد المثل الأعلى للتجريد الذى يمكن أن تصل اليه لغة العلوم ، وكان هذا التفريق نتيجة للتناقض الذى أبرزه أرسطو بين النثر والشعر فى الجزء التاسع من كتابه « فن الشعر » ، ف لغة الشعر تعتمد على التجسيد والتلميح والإيحاء بينما لغة النثر تنهض على التجريد والتصريح والتوضيح والتحليل والتقارير المباشر ، وقد أوضح أرسطو الفارق بين الشعر والتاريخ مثلا فقال أن الأول يرتبط

بالنفس الانسانية فى عموميتها ولذلك فهو يجسد كل طبائعها وانفعالاتها بينما الثانى يصور حقبة تاريخية معينة ولذلك فلغته سهلة ومباشرة ، وقد بالغ النقاد الكلاسيكيون فى التفريق بين العام والخاص فى الأدب نجد الشاعر الانجليزى الكسندر بوب فى قصيدته «مقال فى الانسان» وصامويل جونسون فى قصيدة « الزهور المتسلقة » يمجدان كل ما هو مرتبط بالانسانية بصفة عامة . ويضيف رينولدز الى ذلك بأن الفن يسعى الى التشبه بالطبيعة الكلية للوجود ، وأن عظمته لتزداد كلما صرف نظره عن التفاصيل التافهة للحياة اليومية وجرد نفسه من شوائبها ، ويبدو أن هذا كان أول مفهوم للتجريدية فى الأدب قام على أساس أن الادب هو اختيار لكل ما هو نبيل وعظيم فى الحياة وحذف كل ما هو تافه وسطحى ، بمعنى آخر تجريد الحياة من كل تفاهاتها وبلورتها فى مثل أعلى تهدف اليه ، والأدب خير ما يجسد هذا المثل الأعلى ، وهنا تكمن الريادة الحقيقية للفن الذى لا يتبع الحياة ويسير فى ركبائها ولكنه يقودها ويشق لها الطريق ، فحركة الانطلاق من الحياة الى الفن هى حركة عكسية لتحويل المثل الأعلى الى واقع معاش ، لان الفن واقع حى وحياة متكاملة ، والعلاقة الجدلية بينه وبين الحياة تؤكد دوره الوظيفى الحيوى فى تطوير الحياة وتقديمها .

الاتجاه الحديث :

وتهدف المدرسة الأدبية الكلاسيكية الحديثة التي أرسى تقاليدھا كل من ت. س. اليوت وازرابا ونسـد وایمی لویل وجون کرورانسم فی مطالع القرن العشرين الى عدم التفريق المصطنع بین ما هو عام وخاص أو بین ما هو مجرد ومجسد ، لان الطبيعة العضوية للعمل الأدبی تأبی هذا الفصل ، فكما أن الحياة فی کلیتها لاتفرق بین العظیم والتافه فكذلك الأدب ينظر الى الحياة بكل تناقضاتها وشوائبها ورواسبها ثم يحاول أن یخلق من هذا التناقض تناسقا بدیعا یملك من التوازن الحساس والھارمونية الاخاذة ما یعرض الناس عن الاضطراب الذی يعانون منه فی حیاتهم الیومية ، فالفن یبدأ حیث تعجز الحياة عن اسعاد البشر ، أى أن الحياة ناقصة بطبیعتها ولا تكمل الا بالمحاولات التي یقوم بها الفن لسد وجـهـه النقص ، فالفن هو البوتقة التي تنصهر فیها الحياة وتتجرد من كل الشوائب المنفصلة لحياة الانسان ، وقد حاول هیجیل من قبل التوفیق بین التجريد والتجسید و بین العام والخاص و بین النثر والشعر و بین الفن والعلم فی كتابه « فلسفة الفنون الجمیلة » ثم تبعه جون کرورانسم فی كتابه « جسم العالم » الذی نشر عام ١٩٣٨ وفیـهـه أكد أن الطبيعة البشرية بل الطبيعة الكونية نفسها تسعى الى الانجذاب والاتحاد والاندماج والوحدة الكلية فی نهاية الأمر ، والفن الذی یبلور هذه الخاصیة لابد أن

يملك في صميمه نفس الطبيعة الوجدانية ، بل أن الجزئيات
التي تبدو على طرفي نقيض في الحياة نجدتها تتناغم
وتتفاعل في الوحدة الفنية للشكل الأدبي من خلال الصراع
الدرامي ، أي أن الهدف الأساسي من الصراع الدرامي في
الأدب هو الوصول إلى التناغم أو الهارمونية أو التوافق ،
وبذلك يكون الفن قد سبق الحياة في هذا المضمار اعتماداً
على عنصر التجريد الذي يلجأ إليه الأدب دائماً في التخلص
من كل ما هو مشتت ومضيق للاحساس الجميل والنظرة
الشاملة للكون والأحياء .

السريالية

ان كانت السريالية تحاول الخروج عن الأمور الواقعية المعاش المعروف لدى كل البشر ، لكنها تتخذ من هذا الواقع منطلقا لكل شطحاتها وانطلاقها ، لانه لا يمكن لاي شيء أن ينشأ من فراغ أو عدم وبالتالي فان السريالية تتعامل مع اللا واقع لكي تلقى بنظرة جديدة على الواقع نفسه تزيد من معرفتنا به وتوثق من علاقتنا به ، لان الفن مهما حاول الدخول في عالم ناء من الاغراب واللا واقعية والخيال ، فانه لا يمكن أن ينفصل عن الحياة الأم لأنها مصدر حياته وانما الانجاز الوحيد الذي يمكن للفن أن يقوم به هو ايجاد علاقات جديدة بين جزئيات الحياة الموجودة بالفعل ، وهذا الجزئيات الجديدة بدورها يمكن أن تغير من نظرتنا الى هذه الجزئيات بحيث تتحول الى شيء جديد في حياتنا وبهذا تتجدد الحياة باستمرار وتتجنب الركود والملل والرتابة •

الطريق والهدف :

والسيريالية تهدف الى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف والمملوس عن طريق ادخال علاقات جديدة ومضامين غير مستقاة من الواقع التقليدى فى الأعمال الأدبية . وهذه المضامين تستمد من الأحلام سواء فى اليقظة أو فى المنام ، ومن تداعى الخواطر الذى لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة ، ومن هو اجس عالم الوعى واللاوعى على السواء بحيث تتجسد هذه الأحلام والخواطر والهواجس المجردة فى أعمال أدبية يرى فيها القارئ ما يدور داخل عالمه الخاص بحيث تتحول الى تجربة جمالية ممتعة تعيد الى نفسه المشوشة الاحساس بالتوافق مع العالم الخارجى والتناغم مع البيئة المحيطة عن طريق الفهم والوعى العميق وبذلك تنخفض عوامل الصراع النفسى داخله الى أقل نسبة ممكنة مما يمكنه من مواجهة الحياة بادراك وقوة لا تعرف الخوف أو التردد ولذلك فان الأديب السيرىالى - شأنه فى ذلك شأن الفنان التشكيلى السيرىالى - يسمح لنفسه أن يقيم عمله الفنى على أساس لا منطقى بعيدا عن التسلسل القائم على السبب والنتيجة ، بحيث يقترب الى أقرب مسافة ممكنة من منطقة اللاوعى داخل القارئ ، لأنه لا يقيده بأشكال أو أحداث مألوفة ، بل يقدم له كل ما يثير فى داخله من احساسات جديدة عليه .

ولكن لايعنى هذا أن الأعمال السيريالية فاقدة
للشكل الفنى الذى يمكن القارىء من التعرف عليها
فالفارق الوحيد بين الأعمال الواقعية والأعمال السيريالية
أن الأولى تعتمد على مضامين مألوفة للجميع ، بينما الثانية
تعتمد على مضامين مألوفة للأفراد كل على حدة ، بحيث
تختلف اختلافا جوهريا من شخص الى آخر ولكن كل منهما
يرتبط بشكل فنى معين ، والا تحولت الأعمال السيريالية
الى مجرد حالات معروضة على المحلل النفسانى لانجد فيها
سوى التشويش والتشتيت المميزين لنفسية المريض
الفاقدة لعوامل التوازن ، بينما الفن يقوم بوظيفة مضادة
لذلك لانه يعيد التوازن المفقود عن طريق التناسق بين
جزئيات الشكل الفنى وخطوطه .

هروب ريد :

ويؤكد الفيلسوف وعالم الجمال الانجليزى هروب
ريد أن الرومانسية هى التمهيد الطبيعى للسيريالية لأن
الرومانسية تنطلق من الواقع لكى تحلق فى أجواء
الخيال ، وهذا الخيال ليس سوى الاصطلاح القديم
لكلمة اللاوعى الحديثة ، ولكن هناك من النقاد مايرى
عكس ما يراه هروب ريد ، فالرومانسية مجرد هروب
من عالم الواقع لشدة وطأته ، بينما السيريالية هى
مواجهة هذا الواقع عن طريق إعادة تشكيله وإيجاد علاقات
جديدة تتمشى مع ما يحس به الفرد تجاه مجتمعه ، ولكن

هناك ظاهرة تجمع المفكرين جميعا حول مفهوم محدد للسيريالية وهي انها اتجهاء يهدف الى ابراز التناقض فى حياتنا أكثر من اهتمامه بالتآلف ، ويرفض المنطق التقليدى الذى يقيد شطحات الأفراد وانطلاقاتهم فى عالم اللاوعى ، فالوجود الانسانى ليس مجرد شىء عادى ملموس يخضع لكل شروط العقلانية ، بل هناك من المجالات ما لم يصل اليها الفكر والعلم الانسانى بعد . ولكن اذا كانت السيريالية تجسد الروح الرومانسية فهى تلك الروح التى نتجت عن الدمار وتدهور القيم الانسانية الذى جاء فى اعقاب الحرب العالمية الاولى ، فقد قامت حركة مضادة لكل القيم التقليدية التى أدت الى قيام الحرب ونادت بأنه لا توجد قيمة مطلقة فى حياتنا المادية القابلة للتحويل والتطور والتشكل وقد ساعد على هذا نظرية اينشتين فى النسبية والتى تؤكد ضرورة اهتمام الانسان بالنسب الجديدة التى تنشأ عن المتغيرات ، والا جرفه التيار كما حدث فى الحرب العالمية الاولى لانه سيتحول الى ريشة فى مهب الرياح بدلا من أن يكون سيد موقفه .

وبالاضافة الى نسبية اينشتين فان نظرية فرويد فى التحليل النفسى قد اوضحت أن ما اصطلح على تسميته بالمنطق المتناسق ليس سوى واجهة براقية تؤكد للانسان أن كل شىء له معنى عام يتفق عليه الناس جميعا ، بينما هناك فى عالم اللاوعى عوامل خطيرة وحاسمة لا ترتبط بهذا المنطق المتناسق بأية صلة ، وهى عوامل لا تؤثر فى

حياة الفرد فقط بل تنتقل الى حياة المجتمع والانسانية عامة . ولو كان عالم اللاوعى عند رجل مثل هتلر قد شكل بطريقة مختلفة عن الطريقة التى تشكل بها لتغير تاريخ العالم كله .

وتعود السيريالية أيضا الى الفيلسوف الالماني هيغل الذى نادى بأن كل بناء أو خلق لابد أن يقوم على تحطيم القديم وتدميره بحيث يتحول الى مادة صالحة لاقامة الجديد، وعملية التحطيم هذه هى ما يقوم به الأدب السيريالى الذى يحطم العلاقات التقليدية بين جزئيات المنطق العام لبناء عالم جديد خال من التشويش والضياغ بقدر الامكان .

متى وكيف ولدت ؟

والأصل المباشر للسيريالية هو (الدادية) تلك الحركة الأدبية التى قادها الفنان والمفكر الفرنسى تريستان تسارا عام ١٩١٦ ، والدادية كلمة ليس لها معنى ، فقد اخترعها تسارا بحيث تعنى أى شيء ولا شيء فى نفس الوقت ، وهى حركة تبحث عن المعانى والافكار الجديدة التى لم يحاول أحد الوصول اليها ، فالمنطق ليس سوى ما اصطلاح عليه البشر فى فترة ما من فترات التاريخ ولكن بانتهاء هذه الفترة لم ينته المنطق بل ساد وحاول فرض نفسه على الفترات التاريخية التالية ، لكى تتجمد الحياة وتتحول الى وجود لا معنى له ، لأن المعنى الوحيد للحياة يكمن فى الحركة المتجددة باستمرار ، وهى حركة ترفض القوالب التى

تنتمى الى عالم الجمادات . وتميزت اجتماعات الجمعية الدادية بالخروج عن كل ما هو مألوف ، فليس هناك أية شروط للانضمام اليها ولا مكان محدد للاجتماعات بل كانت تعقد فى الحانات والازقة والحوارى والميادين الجانبية وكان مسموح لأى شخص حاضر أن يقول كل ما يخطر على باله حتى ولو كان مجرد هذيان ، كوسيلة للخروج بكل ما هو جديد ، وان كانت هذه الحرية المطلقة سببا فى اختلاط الغث بالثمين الا أن الثمين الأصيل كفيل باثبات وجوده على مر الأيام .

ونشأ عن الحركة الدادية ما عرف فى ذلك الوقت باسم الحركة الادبية الاتوماتيكية أو التلقائية التى تترك الخيال دون أية روابط لكى يسطر على الورق كل ما يتناسب مع طبيعته . وقد بدأ عالم النفس الفرنسى أندريه بريتون عدة تجارب فى هذا الشأن عام ١٩٢٠ بمساعدة زميله فيليب سوبو ، بحيث حاول تأليف بعض القصص التجريبية وهو تحت تأثير التنويم المغناطيسى ، ثم تطورت التجارب الى التنويم المغناطيسى الجماعى ، بحيث يجتمع مجموعة من الأدباء تحت تأثير نفس التنويم ، لدراسة الفوارق النفسية التى تنتج عن معالجة مضمون واحد من وجهات نظر مختلفة ، وفى الواقع فقد أحدث بريتون ثورة كبيرة فى هذا المضمار بعد ابتداع نظريته السيرىالية السيكلوجيه عام ١٩٢٤ بحيث دخلت بعد ذلك فى مجالات السياسة والاجتماع والاقتصاد ، ولم تقتصر فقط على الأسس النفسية

للآدب بحيث أثارت زوبعة وجدالا عنيفا تراوح بين أقصى الكاثو ليكية بكل تحفظاتها وأقصى الواقعية الاشتراكية بكل تطلعاتها .

المراحل الثلاث :

ويتمثل تطور السيريالية فى مراحل ثلاث : المرحلة الاولى تقع فيما بين عامى ١٩٢٠ ، ١٩٢٤ وقد تميزت بالجانب الجمالى والتأكيد على القيم الفنية وأسلوب معالجة المضامين العامة والجديدة لكى تقوم بعملية استكشاف لعالم اللاوعى ، وأيضا فقد تميزت بالتأكيد على الجانب السياسى والبحث عن برنامج وضعى يصلح لتطوير المفاهيم الاجتماعية . وبين عامى ١٩٢٥ ، ١٩٣٠ تقع المرحلة الثانية والتي نادت بأنه لاخير فى أدب لايعتمد على التلقائية العفوية المتحررة من كل قيود التقاليد والقوالب القديمة .

ولكن المرحلة الثالثة التي استغرقت فترة الثلاثينيات تميزت بالاعتدال والبحث عن اللامعقولية فى ضوء المعقول بحيث لا يتحول الميدان الادبى الى مجال لكل من هب ودب ، لانه مهما كانت التلقائية العفوية مستحبة فلا بد من وجود التقاليد التي تنظمها ، والا اختلط الحابل بالنابل ودخل الفن فى دوامة قد تقضى على شخصيته المميزة ، ولذلك فعلى الأديب السيريالى أن يقيم أعماله على أرض تقع فى منطقة ما بين عالم الوعى واللاوعى فهو لايتعامل مع اللاوعى على

حدة ، وانما عليه أن يظهر العلاقة الجدلية بين الاثنين والنتيجة الطبيعية التي تنشأ عن هذا التفاعل، بهذا يشارك الأديب السيريالى فى صنع الحياة فى مجتمعه ولا يتحول الى مجرد مجتر للاوهام والهواجس والشطحات . وقد تفرع عن هذه المرحلة الثالثة مفاهيم جديدة للسيريالية منها مفهوم (أدب الاغراب أو التغريب) وهو المفهوم الذى يقول أن فقدان الاحساس بالغريب ينتج عن التعود والرنابة والركود لان الشئ يتغير بتغير النظرة اليه . وأيضا فاننا نجد مفهوم (أدب الشطحات الموضوعية) الذى يؤكد أن الموضوعية موجودة فى الأدب الواقعى كما هى موجودة فى الأدب السيريالى ، وانما الفارق يكمن فى المعالجة، وأيضا نشأت عن هذه المرحلة ما يعرف الآن باسم الكوميديا السوداء التى تجعلك تضحك حتى ترى مأساة الحياة عن قرب وتحاول معالجتها وتخفيف وطأتها .

الحرب العالمية الثانية :

وان كانت فرنسا هى الام التى رعت الحركة السيريالية منذ مطلع القرن الحالى بحيث أصبحت باريس مصدرا لكل مفاهيم السيريالية ، الا انه بسقوط فرنسا فى الحرب العالمية الثانية هاجرت السيريالية عن مسقط رأسها فى باريس الى أمريكا مع هروب فناني السيريالية الفرنسيين من وجه النازى الى أمريكا ، ويبدو أن المزاج الأمريكى لم يكن مستعدا للتأثر بهذه الحركة بسبب العزلة

التي انتهجتها أمريكا بينما كانت السيريالية نتاج حضارة معقدة ومتقدمة عن تلك التي كانت تسود في فترة ما بين الحربين وبذلك كان الأدب الأمريكي يملك من الحصانة الطبيعية ما يمنعه من استيعاب هذه المفاهيم المستحدثة ، ولكن بالرغم من هذا فقد تأثر بعض كتاب المسرح والشعر بهذه الاتجاهات ولكنهم لم يدخلوا في نطاق الأدب السيريالي على الاطلاق ، ولعل الكاتب المسرحي ثورنتون وايلدر خير من يمثل هذه التأثيرات في مسرحية « جلد الانسان بين الأسنان » التي كتبها عام ١٩٤٢ ، وهي مسرحية لا ترتبط بالأشكال القديمة التي أرسى تقاليدها أبو المسرح الأمريكي يوجين أونيل ، بل تجنح الى الخيال الجامح والصور المغرقة في الأغراب والعنف الناتج عن شطحات اللاوعي عند الشخصيات ، ولكن بقية الأدباء الأمريكيين ظلوا يكتبون على نفس النسق التقليدي دون استيعاب حقيقى للفنانين الفرنسيين الذين هاجروا الى بلادهم .

مسرح العبث

ويعد مسرح العبث الابن الشرعى للسيريالية الأم ، فقد عادت الزعامة لباريس بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية واستأنفت رعايتها للفن السيريالي ، وكان التطور الطبيعى للسيريالية هو مسرح العبث الذى حمل لواءه صمويل بيكيت ويوجين يونسكو وأرتور أداموف ، والرواية الفرنسية الحديثة التي عرفت باسم «الرواية الضد» والتي

حمل لواءها - الآن روب جرييه ومارجريت دورا وناثالي
ساروت وروبيربانجيه وميشيل بوتور .
وقد هاجم الناقد الفرنسي كلود مورياك فى كتابه
« اللا أدب المعاصر » فن العبث عامة وأدب بيكيت خاصة
عندما قال أننا لا نعرف من بيكيت شيئاً محققاً أو
واضحاً ولا نفهم شيئاً مما يقول على حقيقته ، وينضم الناقد
أندريه ماريسل الى مورياك فيقول : (يبدو لنا أن الهدف
الرئيسى لصمويل بيكيت هو كتابة العمل الأدبى الذى
لا يكتب ، الذى لا يمكن تأليفه ، انها محاولة نحو
المستحيل ، وهى مأساة فشل لا مفر منه : مجرد أكوام من
الخطب تحترق وتملأ الجو دخاناً فى أرض مبهمة مبهولة) .
ولكن ماريسل يعود ليؤكد ارتباط السيرىالية الحديثة
بالتطوير الطبيعى للفنون فيقول : ان الطراز الجديد من
الرواية أو اللارواية يهدف الى اقناع القراء بضرورة الاعتراف
بموقف الانكار الذى وقفه هذا الاتجاه من التقليد الفكرى
الانسانى العام ، وهذا الانكار بدأ قبل الحرب العالمية
الثانية ، وصمويل بيكيت يدعونا الى الاعتراف بمذهب
من سبقوه من السيرىاليين الثائرين ، ولا شك فان هؤلاء
القصصيين الذين كرسوا جهودهم لانشاء أعمالهم الأدبية
على أساس ضخيم من الجرأة والشجاعة قد أحدثوا ثورة
حقيقية فى تاريخ الأدب ، وجدير بالملاحظة أن جهودهم
هذه انتهت الى عكس ما أرادوا : انتهت الى تأكيد سلامة
الأسس التقليدية الانسانية والفنية التى سار عليها
الناس منذ أقدم الأزمان .

العبثية

لا شك أن أى اتجاه أدبى عبارة عن نتاج المرحلة الحضارية التى يمر بها أى مجتمع . وقد مر المجتمع الأوروبى بمرحلة عصبية فى أعقاب الحرب العالمية الثانية تحطم فيها كثير من الأصنام وانهار فيها العديد من التقاليد التى كانت تعد من المقدسات التى لاتمس . منها على سبيل المثال أن الانسان مخلوق منطقى معقول ولا يصدر عنه الا كل منطقى ومعقوف ، بينما اثبتت الحرب العالمية الثانية أن كل شىء بناء الانسان من حضارة وتراث يمكن أن ينهار فى لحظات بفعل انسان آخر مثل هتلر . هكذا الانسان يمدن أن يتراوح فى فكره وسلوكه بين النقيضين ولا يحكمه فى هذا الا قليل من المنطق والمعقولة بينما يمثل العبث والوحشية والتدمير وانعدام المعنى الجزء الأكبر من فكره وسلوكه . لذلك أصبح من العبث البحث عن

معنى منطقى متماسك لكل ما يقوم به من تصرفات .
فأحيانا يبدو فى منتهى الحكمة والكياسة وأحيانا أخرى
يتحول الى شهوة عمياء لاتحكمها سوى قوانين الطبيعة
الصماء بصرف النظر عن أية اعتبارات حضارية أو
انسانية . من هنا كانت نشأة مذهب العبث فى الأدب
الأوروبى وانتقال عدواه الى الآداب العالمية المعاصرة بصفة
عامة وخاصة فى تلك الدول التى عانت الأمرين من
الحرب العالمية الثانية .

فقد عبر الاتجاه العبثى فى الادب تعبيراً وافياً عن
انعدام المعنى وراء السلوك الانسانى فى العالم المعاصر الذى
فقد كان وحدة تمنح الاحساس بالانسجام والتوافق . وقد
نسب الى آرثر ميللر أنه قال وهو يتحدث عن المسرحية
الأمريكية المعاصرة : « أعتقد أننا بلغنا فى أمريكا نهاية
مرحلة من مراحل التطور لاننا نكرر أنفسنا سنة بعد
سنة وفقدت المضامين كل معنى لها ، ولا يبدو أن هناك
من يلاحظ ذلك ، كما تحدث أيضا عن : « ضيق مجال
الرؤية » و « علم التمكن من وضع نظرية درامية شاملة
تفسر مقومات عالمنا المعاصر مما أدى الى العجز عن تقديم
العالم بأسره على المسرح وهزه حتى أعماقه ، هذه المهمة
التي كانت دائما هدف الدراما العظيمة . ورغم أننا الآن
عاجزون عن التمييز بين المضمون الانسانى الشامل والمضمون
التافه الصغير ، ووجهة النظر الرخبة العميقة ، والضيقة

السطحية ، الا أننا لانزال خاضعين تماما للاحاسيس التى
تثيرها هذه المضامين بصرف النظر عن قيمتها ونوعيتها .
وهذا يدل على أننا فقدنا القدرة على رؤية الأشياء بحجمها
الطبيعى . وذلك من الاعراض الأساسية للانحطاط الفكرى
الذى لم تتخلص منه الانسانية عبر تاريخها الطويل .

الانسان والآلة :

ولكن قضية العبث اكبر من ذلك ، فهى مرتبطة
ارتباطا عضويا باستخدام الآلة على اوسع نطاق وخاصة
فى عالمنا المعاصر ، وقد أدت القوة الهائلة التى امتلكتها
الآلات التى لانعرف عنها شيئا ، وشعور أكثرنا بأنه
قد وقع فى شرك وظائف لاتزيد عن أن تكون جانبا ضئيلا
من عملية ضخمة ، كل هذا أدى الى وضع لايسمع لنا
بقهم مغزاها أو أسلوب سيرها ، وسيطرة احساس العبث
والضياع على الانسان المعاصر نتيجة لسيطرة الآلة على
حياته ، فقد ابتكر الانسان الآلة حتى تكون فى خدمته
ثم انقلب الأمر فى عبثية مضحكة مؤلمة بحيث أصبح
الانسان فى خدمة الآلة . وتحول الناس بالتالى الى تروس
فى الآلة الاجتماعية الكبيرة بفعل التخصص ، كل يعيش
فى قوقعته ومشكلاته لا يكاد يجد لغة يخاطب بها زميله
فى العمل أو جاره فى السكن . حتى أن الشاعر الالماني
هاينى عبر عن هذا العصر الآلى بقوله : « لقد أصبحت
الحياة مفتتة أكثر مما ينبغى » .

ومع تضخم المشكلات وتعدد الحياة بدأ العالم بأسره كأنه أكدهاس مختلطة من الشظايا ، انسانية وغير انسانية ، عتلات وأياد ، عجلات وأعصاب ، حوادث يومية تافهة وأحداث مثيرة عابرة . وأصبح خيال الانسان عاجزا عن التأليف بين آلاف التفاصيل المتباينة التي يلقيها يوميا مما أفقد حياته معناها وبالتالي الهدف الذي يعيش من أجله . وقد جاءت مدرسة العبث في الأدب نتيجة لهذه المحنة التي يمر بها الانسان المعاصر ، وهي مدرسة أدبية ترى من وظيفتها أن تجارب العبث الذي يجتاح حياة الانسان عن طريق تجسيده في أعمال مسرحية وروائية وشعرية . فخير دواء لأمراض هذا العصر المعقد هو تشخيص الداء حتى يبحث الانسان عن الطريق الخاص به للتخلص منه ، وخاصة أن داء العبث وانعدام المعنى يسرى في العقل الباطن بحيث يصعب على الانسان تحديد ملامحه وتحليل أسبابه . وبذلك يكون أدب العبث مرآة تعكس وتكبر ما يعاني منه انسان النصف الثاني من القرن العشرين ، سواء كان يعاني من التفكك أو التشتت أو امتزاج الأفكار غير المتجانسة أو فقدان وضوح الرؤية أو عدم القدرة على تحديد الوسيلة والغاية ، أو على الفصل بين الواقع والخيال ، أو التكرار الناتج عن الافتقار الى الأفكار الجديدة الخلاقة ، أو الرقابة التي تحول الحياة الى مجرد وجود بدائي لا طعم له ولا معنى .

وسلوك الشخصيات فى مسرحيات العبث ورواياته
هو نتيجة درامية للتفاعل بين اضطراب التفكير والشعور
مما يفقدهم الارادة الذاتية ، فنجدهم يتحولون من عمل
الى آخر ، ويتنقلون من فكرة الى أخرى بدون سبب منطقى
معقول ، بينما نجدهم فى أحيان أخرى يقررون الاستقرار
فى وضعهم الراهن فى حين أن الظروف الملحة تستدعى
تغيرا . بهذا الأسلوب تتصرف معظم الشخصيات فى
مسرحيات صامويل بيكيت ويوجين يونسكو وآرثر آدموف .
وهو أسلوب سلوكى ناتج عن تقطع سلسلة التفكير المنطقى
وانتفاء السببية التى تضع الفكرة فى مكانها الصحيح من
السلسلة ، وهذا بدوره ينعكس على أسلوب الكلام والحديث
حيث تكثر الجمل والتراكيب التى لاتخضع لأية قواعد
فى النحو والصرف ، بل أن الكلمات ذاتها تتحول الى
مجرد أصوات مدغومة مثل تلك التى تصدر عن الطيور
والحيوانات . وهذه الفوضى الفكرية واللغوية تؤدى الى
وجود الأفكار التى لارابط بينها فى كلام الشخصية
الواحدة فى لحظة معينة . وطالما أن الشخصية غير قادرة
على التماسك الفكرى فهى بالتالى غير قادرة على الاتصال
بالشخصيات الأخرى ، فكل شخصية تعيش فى واد رغم
وجودها الفعلى مع باقى الشخصيات ، وكل شخصية
تنشغل بفكرة قد تكون نقيض الفكرة التى تنشغل بها
الشخصية التى تتحدث اليها .

الشكل الجديد :

ولكن هل معنى هذا أن الأعمال الأدبية التى تنتمى الى مدرسة العبث تفتقر الى الشكل الفنى المحدد والمتعارف عليه ؟ بمعنى آخر هل تحولت الفوضى الفكرية واللغوية التى يحتملها المضمون الى فرضى دمرت كل معالم الشكل الفنى للاتجاه الأدبى الجديد بحكم العلاقة العضوية بين الشكل والمضمون ؟ نرى الواقع أن أدباء العبث يحاولون القيام بنفس المهمة القديمة التى قام بها أدباء المذاهب التى سبقتهم وان حاولوا أن يحيطوا أعمالهم بالابهار والجدة والأغراب فنحن لا نتصور وجود عمل أدبى بدون شكل فنى يميزه ويمنحه الذاتيه والاستقلال بين مختلف الأعمال الأدبية . السابقة والمعاصرة على حد سواء . ولذلك فإن مهمة أدباء العبث تتركز فى تشكيل أعمالهم من خلال الربط بين المتناقضات بحيث يبدو اللامعنى الكامن وراء هذا التناقض ، أى أن معنى العمل الأدبى يتركز فى إبراز اللامعنى حتى يمكن تحويله الى تكوين منطقى متسق . ولهذا يقول يونسكو أن الحركة النفسية تحل محل مطابقة الشخصيات للواقع . ولذلك يختفى الحدث التقليدى والتسلسل السببى والتصنيفات الدرامية الأخرى من ملهاة أو مأساة ، فالمأسوى يصبح هزليا ، والهزلى مأسويا ، بحيث تختلط المعايير التقليدية التى لا يعترف بها عالمنا المشوش .

والشكل الجديد يعتمد على التجسيد الدرامى لعبث الوجود أو رهبة الفراغ فى الكون ، رهبة تكاد تقضى على كل تفكير عقلانى متماسك ، ويعتمد الشكل الجديد أيضا على تصوير الوعى الحاد بهذا الفراغ والعبث ليس عن طريق المنطق العقلانى التقليدى ولكن عن طريق تجارب معزولة فى فراغ بعيدا عن التجربة الانسانية الشاملة التى قد لا يكون لها أى وجود على الاطلاق . فالملامح الأساسية للشكل العبثى تنبع من أعماق النفس الانسانية المرتاعة أمام عجزها عن ادراك الهدف الحقيقى من وجودها ، ولذلك يستعين هذا الأدب بالايحاءات الفرويدية التى تتخطى عالم المنطق المتعارف عليه ، كالأحلام مثلا . بل أن الشكل العبثى يستحدث ما يناسب طبيعته من وسائل تعبيرية ، كأن تخاطب شخصيات المسرحية زائرين غائبين ، وأصدقاء خياليين ، أو نوجه حديثها الى الكراسى الخالية ، أو تفقد القدرة على التمييز بين الحلم والحقيقة ، وقد تكرر نفسها دون أن تدري . أو تقتمص فى أقوالها وأفكارها وأفعالها شخصية أخرى قد تكون مناقضة لها تماما ، أو تتحول الى مجرد صدى لشخصية أخرى ، أو تتراوح بين التفكير العاقل والسلوك الجنونى ، أو تتصرف فى منطقة ما بين الذاكرة الواعية وبين فقدان الذاكرة كلية . ولذلك فالشكل الجديد لهذا الأدب ليس مجرد عبث فى حد ذاته ولكنه تجسيد درامى لمفهوم العبث بوسائل فنية مستحدثة تتجاوز حدود المنطق المألوف وملامح الأشكال التقليدية السابقة .

ومدرسة العبث لم تأت من فراغ بل لها من الجذور القوية في الأدب العالمي ما يؤكد أنها ليست مجرد بدعة طارئة ، فالذي لاشك فيه أن المذهب التعبيري الألماني بما أفاد من طرق التصوير اللاشعورية قد أثر تأثيرا مباشرا في التشكيل الفني لهذا الاتجاه الأدبي الجديد ، بل أن المذهب السيريالي الفرنسي يعد الأدب الشرعي لأدب العبث ، وذلك بما يحويه من تجسيد لشطحات العقل الباطن ، وهلوسة عالم الأحلام الزاخر بالهواجس والآمال والآلام . والناقد ارنست فيشر يحاول ارجاع أصول أدب العبث الى المذهب الرمزي الفرنسي وخاصة الى الشاعر رانبو . يقول في كتاب « ضرورة الفن » :

« ان الأسلوب الذي ابتدعه رانبو ، والذي تتجمع فيه شظايا هذا العالم المشوش ، من الجمال والقيح . والروعة والابتذال ، والاسطورة والواقع ، وذلك في تعاقب خيالي كما يحدث في الأحلام . وفي جرأة كجرأة العالم الذي يسعى الى ايجاد عنصر كيميائي جديد ، هذا الأسلوب أحدث ثورة في الشكل التقليدي للقصيدة الشعرية . ان الشعر الجديد ، بما فيه من مونتاج يؤلف بين شظايا غير متجانسة ، وما فيه من اتجاه فكري نحو العبث ، سواء كان ذلك في القصائد الأخيرة لريلكه أم في شعر جوتفريد بن ، في انتاج ازرا باوند أو إليوت أو ايلوار أو أودن أو البرتي ، انما ينبع كله من رانبو وإنها لتسكون

حذقة أكاديمية أن نمضى فى ذرف الدموع على تحطيم العقيدة التقليدية ، وهذا التخلي عن الشكل ، وذلك الانطلاق الجامح للخيال . ولاشك فى أن هذا التطور هو نتيجة طبيعية من نتائج العبث الذى بدأ يجتاح العالم بعد الحرب العالمية الأولى . لكن من الواجب علينا أن نؤكد أيضا أنه فتح الطريق أمام ثروة هائلة من الامكانيات ومن التجديد فى وسائل التعبير .

صامويل بيكيت :

ويعد بيكيت رائدا لمدرسة العبث لان نشاطه الأدبى لم يقتصر على المسرحية فقط بل امتد الى الرواية والأشكال الأدبية الأخرى ، أما يونسكو وأداموف فقد اقتصر نشاطهما على المسرح ، ولنأخذ ثلاثية بيكيت الروائية دليلا على أن أدب العبث لم يكن مجرد بدعة مسرحية طارئة ولكنه اتجه فنى استطاع أن يعالج الأشكال الأدبية الأخرى مثل الرواية . تنقسم الثلاثية الى ثلاثة أجزاء ضخمة . فى الجزء الأول نجد الراوى يدعى مولوى ، وفى الثانى يدعى مالون وفى الثالث يختفى الراوى ليحل محله صوت يبعث فىنا الخوف والرغبة لشعورنا أنه قادم من عالم لانعلم عنه شيئا ، فهو يتحدث عن شخصيات ليست لها أسماء وأحداث ليست لها بدايات أو نهايات . ولذلك كان عنوان الجزء الثالث من الثلاثية : « الذين لا اسم لهم » ومع هذا فالصوت الذى يتحدث فى الأجزاء الثلاثة

هو نفس الصوت سواء كان الراوى موجودا أو مختفيا
أو يحمل أسماء مختلفة . فالصوت واحد ونغمته واحدة
ونظرة الى الحياة لا تتغير من بداية الجزء الأول الى نهاية
الجزء الثالث .

ويمضى بنا السرد الروائى فتتوالى المواقف
والشخصيات يغطى بعضها على بعض ، فاذا عاد بعضها الى
الظهور كان ذلك فى صورة جديدة بعض الشيء ولكنها
لا تشبه الأولى الا من بعيد ، وهذه الشخصيات كلها
تتحرك فى جو غامض مبهم لا ينتمى الى عالم الواقع فى شيء
بل كأنها الأطياف التى تسرى فى الأحلام أو الأشباح التى
تجثم على صدر النائم فى الكوابيس . وهذا يتضح بصفة
خاصة فى الجزء الثالث الذى يعلق عليه كلود موريالك فى
كتابه « اللادب المعاصر » فيقول :

« فى هذا الجزء الثالث يتحدث نفس الصوت مرة
أخرى ، ولكن من «العالم الآخر أو من عالم العدم كما
يقول بيكيت . فيبدأ الحديث من الفراغ اللانهائى . من
المتحدث ؟ من أين يتحدث ؟ متى بدأ الحديث ؟ لاندري .
فى الصفحات الأولى نشعر وكأن هذا الصوت سيكشف
لنا حقيقة أمره ، وانه سيخبرنا بعد طول عناء عن صاحبه
وعن مولوى وعن مالون ، ولكن لا ، ان بيكيت كاتب
مرهق لا يحب أن يريح قارئه أبدا ، لا يسكاد يمضى فى
الحديث حينما حتى يستطرد فى حكايات وذكريات
واكتشافات وأكاذيب عن نفسه حتى يدرك القارئ السأم

نستطيع أن نستنتج من هذا أن كتابات بيكيت
بصفة خاصة ، وكتابات أدباء العبث بصفة عامة أشبه
بالغاز دون حلول ، أو أسئلة دون اجابات ، وهم يشعرون
أنهم غير مكلفين بالرد عليها ، وفي الحالات التي يتكلفون
عناء الرد ، فإن هذا الرد يجرى أغمض من السؤال نفسه
وبذلك يخلقون لنا مشكلة جديدة وفي الواقع فإنهم
يهدفون عمدا الى هذا لان الرد يجب أن يأتي من جمهور
القراء أو النظارة ، فقد مضى الوقت الذي يكتب فيه العمل
الأدبي حاملا في طياته السؤال والجواب في آن واحد من
أجل القارئ أو المتفرج الكسول الذي لا يريد التفكير
واستعمال ذلك العقل الذي منحه الله اياه . فعدم استعمال
هذا العقل وترك الصدا يغطيه من كل ناحية هو أكبر
مصادر العبث في حياتنا ، ولذلك تحول الناس الى
مخلوقات غريبة تدور في أذهانها أفكار شاذة غير
مترابطة . تماما مثل شخصيات بيكيت التي تعيش خارج
المنطق والقانون والزمن بحيث يتعذر علينا التعرف عليها
كبشر يعيشون في عالم معقول .

من هنا كان الهدف الذي يسعى أدباء العبث الى
تثبيته في أذهان القراء والمتفرجين ، وهو انه من الصحي
عصبيا ونفسيا وعقليا أن نواجه العبث في حياتنا بكل
صراحة وأمانة وأن نتعرف على أسبابه وخصائصه حتى
نستطيع أن نتفاداه أو نتخلص منه ، ورسالة الأدب
الانساني الأصل هي مواجهة الانسان بكل حقائق حياته

مهما كانت مرة أو مفزعة ، أما الأدب التجارى فهو
الذى يحرص على تقديم مهرب مؤقت للإنسان من مشكلاته .
ولكن هذا لن يساعده فى شىء لأن الهروب من المشكلة لن
يلغيها ، ولذلك على الأدب الواعى الجاد أن يتفادى سلوك
النعامة التى تدفن رأسها فى الرمال ظنا منها أن الصياد
لن يراها . ومن الواضح أن أدب العبث من الاتجاهات
التي تهدف الى تخليص حياة الإنسان من التشبث
والتشويه وانعدام الرؤية وفقدان المعنى وكل الرواسب
والشوائب والتناقضات والصراعات والهواجس التى تحرم
الإنسان من الحياة المتناسقة الزاخرة بالمعاني الإنسانية
وظلائها الوارفة .

المحتويات

٥	•	•	•	•	•	•	•	•	مقدمه
١٣	•	•	•	•	•	•	•	•	الكلاسيكية
٢٤	•	•	•	•	•	•	•	•	الرومانسية
٣٥	•	•	•	•	•	•	•	•	الواقعية
٤٦	•	•	•	•	•	•	•	•	المشالية
٥٨	•	•	•	•	•	•	•	•	الصوفية
٧٢	•	•	•	•	•	•	•	•	الانسانية
٩٢	•	•	•	•	•	•	•	•	الفن للفن
١٠٦	•	•	•	•	•	•	•	•	الرمزية
١١٨	•	•	•	•	•	•	•	•	الطبيعية
١٢٨	•	•	•	•	•	•	•	•	التعبيرية
١٣٨	•	•	•	•	•	•	•	•	الانطباعية
١٥١	•	•	•	•	•	•	•	•	الوجودية
١٦٥	•	•	•	•	•	•	•	•	العدمية
١٧٧	•	•	•	•	•	•	•	•	الميتافيزيقية
١٩٢	•	•	•	•	•	•	•	•	العقلانية
٢٠٦	•	•	•	•	•	•	•	•	القومية
٢١٩	•	•	•	•	•	•	•	•	التجريدية
٢٢٩	•	•	•	•	•	•	•	•	السريالية
٢٣٩	•	•	•	•	•	•	•	•	العبثية

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٧/٤٠٠٥

ISBN ٩٧٧ ٢٠١ ٣٤٣ ١

● هذا الكتاب

يتتبع بالدراسة مسيرة الأدب العالمي ، بمدارسه المختلفة ،
ابتداءً من الكلاسيكية إلى العبثية ، ويعرض للمؤثرات
المختلفة التي وجهت بدايته ، ومدى تفاعله مع سائر
العلوم والفنون والمعارف الأخرى ، كما يلقي أضواءً
كاشفة على بعض رواد هذه المدارس الأدبية وأعلامها .

● الكتاب القادم

دورات الحياة

د. عبد المحسن

Bibliotheca Alexandrina



0678837